



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**BÁRBARA COSTA RIBEIRO**

**O PROBLEMA E A TENSÃO: FORMAS DE AUSÊNCIA EM *O BEIJO NÃO*  
*VEM DA BOCA E A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA***

**FORTALEZA**

**2018**

BÁRBARA COSTA RIBEIRO

O PROBLEMA E A TENSÃO: FORMAS DE AUSÊNCIA EM *O BEIJO NÃO VEM  
DA BOCA E A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- R367p Ribeiro, Bárbara Costa.  
O problema e a tensão : formas de ausência em O beijo não vem da boca e A rainha dos cárceres da Grécia / Bárbara Costa Ribeiro. – 2018.  
179 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
1. Amor. 2. Morte. 3. Narrador. I. Título.

CDD 400

---

BÁRBARA COSTA RIBEIRO

O PROBLEMA E A TENSÃO: FORMAS DE AUSÊNCIA EM *O BEIJO NÃO VEM DA BOCA* E A *RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Almeida Peloggio.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Doutor Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)

Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Doutor Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Doutor Ulisses Infante

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Dedico esta escrita amorosa ao meu  
companheiro de todas as horas, Jesus.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, de acordo com minha fé, pela oportunidade que Ele me deu de encontrar algo a que verdadeiramente eu possa me dedicar com amor, e pela chance de seguir uma carreira que me faz feliz.

Agradeço, em especial, à CAPES, agência de fomento que me concedeu o auxílio financeiro à pesquisa e que possibilitou o desenvolvimento concreto deste trabalho, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, na figura daqueles que, ali, responsáveis pela coordenação, tornam menos árduos os caminhos. São eles Victor Matos, Diego Ribeiro e o Prof. Doutor Orlando Luiz Araújo.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Doutor Marcelo Peloggio, que me proporcionou a inestimável experiência de ser guiada por alguém que acredita no valor do pensamento crítico, na liberdade da voz, e no direito ao diálogo. Ele que, com muita generosidade, e com carinho, vem me ajudando a construir minha própria identidade intelectual.

Agradeço também aos professores participantes da banca, Prof. Doutor Cid Ottoni Bylaardt e Prof. Doutor Ulisses Infante, que fizeram parte de minha trajetória acadêmica desde o começo, e que, me servindo de exemplos, legitimaram o amor que sinto pela literatura, e me ensinaram, ambos, com grandiosidade e doçura.

Agradeço ainda aos Professores Doutores Fernanda Coutinho, Martine Kunz e Yuri Brunello, por tudo o que partilharam comigo, ampliando meus horizontes ao infinito e descortinando novos mundos e possibilidades de estudo, fosse em aula ou em meio a conversas iluminadoras.

Agradeço, enfim, à minha mãe, Suelem, e à minha irmã, Laura, pelo amor que me traz vida; aos meus avós, Nazaré e Azevedo, por tudo o que sacrificaram para que eu pudesse sonhar; à minha tia Sol e ao meu tio Beto, que me guardam debaixo de suas asas; à Camila e à tia Socorro, por se preocuparem comigo aonde quer que estejam; e a meus outros tios e primos, que constroem para mim um lar. Agradeço ainda aos meus amigos – os de perto e os de longe, por tardes na praia, por viagens inesquecíveis, por ensinamentos variados, pela paciência de heróis. E agradeço, em especial e por fim, ao Bruno e ao Breno – meus confidentes, meus irmãos, meu suporte, meu escudo.

## RESUMO

A pesquisa consiste em um estudo comparativo das obras *O beijo não vem da boca* (1985), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), de Osman Lins, estabelecendo-se a partir de seu cotejo uma relação entre ausência e criação literária. Examinam-se os procedimentos narrativos no intuito de identificar a operação de uma espécie de “poética da ausência” em ambas as obras, cujos narradores-protagonistas, em suas trajetórias, tentam processar a perda de uma mulher amada. A pesquisa interessa-se especialmente pela figura desses narradores por serem eles, dentro da obra, escritores – ou seja, produtores de uma segunda narrativa no interior das narrativas em que se inserem –, dispendo dessa forma da palavra poética no esforço de superar a ausência das amigas perdidas. Os dois romances enriquecem-se mutuamente, conjugados em sua relação de dupla-escrita, e cada um deles é considerado enquanto uma estrutura que se organiza justamente a partir das ausências que enfrentam. O aporte teórico da pesquisa se faz com apontamentos de Giorgio Agamben, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, dentre outros, bem como com o auxílio de estudos em geral sobre narratologia, aliando-os ainda a variados textos literários, na tentativa de se refletir acerca da linguagem poética e da forma do romance em suas múltiplas manifestações.

**Palavras-chave:** Amor. Morte. Narrador. Ignácio de Loyola Brandão. Osman Lins.

## ABSTRACT

This research is a comparative study of the Brazilian novels *O beijo não vem da boca* (1985) by Ignácio de Loyola Brandão and *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1977) by Osman Lins, establishing from them a relation between absence and literary creation. Here, the narrative procedures are examined in order to identify the operation of the absence's idea in both novels, whose narrators, who are also the protagonists, are in the grieving process and are trying to understand the loss of a beloved woman. The research is especially interested in the figure of these narrators because they are also writers – that is, producers of a second narrative within the narratives in which they are inserted – and so they use the poetic exercise in the effort to overcome the absence of their losses, therefore, the two novels are considered as a structure organized precisely from the absences they both face. The theoretical research of this study is made with contributions from Giorgio Agamben, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, among others, as well as with the aid of general studies on narratology, combining them with a variety of literary texts in an attempt to reflect on the poetic language and the novel form in its manifestations.

**Keywords:** Love. Death. Narrator. Ignácio de Loyola Brandão. Osman Lins.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>“OU UM BEIJO QUE VEIO SÓ DA BOCA?” .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Café Einstein .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2</b>	<b>Quando o narrador é um escritor .....</b>	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>A solidão e a estrangeiridade.....</b>	<b>36</b>
<b>2.4</b>	<b>A questão do sexo.....</b>	<b>41</b>
<b>2.5</b>	<b>Cartografia do afeto .....</b>	<b>46</b>
<b>2.6</b>	<b>Quando termina o beijo .....</b>	<b>51</b>
<b>3</b>	<b>“TERIA EU SIDO AMANTE DE NINGUÉM?” .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1</b>	<b>O romance em eclipse.....</b>	<b>72</b>
<b>3.2</b>	<b>Só se olha num lago quem é triste .....</b>	<b>87</b>
<b>3.3</b>	<b>O narrador enlutado .....</b>	<b>93</b>
<b>3.4</b>	<b>A origem do mundo .....</b>	<b>102</b>
<b>3.5</b>	<b>Querer saber é um modo de amar .....</b>	<b>105</b>
<b>4</b>	<b>“AMOR, QUE A AMADO ALGUM AMAR PERDOA” .....</b>	<b>109</b>
<b>4.1</b>	<b>Seres fantasmais.....</b>	<b>112</b>
<b>4.2</b>	<b>O trabalho do luto .....</b>	<b>123</b>
<b>4.3</b>	<b>Não se pode encarar o rosto do romance.....</b>	<b>135</b>
<b>4.4</b>	<b>O verão em que electrocutaram os Rosenberg .....</b>	<b>147</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO: UMA TEORIA DA AUSÊNCIA? .....</b>	<b>166</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>172</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo examina os romances brasileiros *O beijo não vem da boca* (2009 [1985]), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977 [1976]), de Osman Lins, dois livros cujo confronto nos oferece de maneira exemplar a questão da ausência amorosa no texto de ficção.

O objetivo fundante da pesquisa é analisar de que forma – e a forma é linguagem poética – se constrói a materialidade desses textos de ausência, nos quais uma personagem principal sofre a perda, pela distância ou pela morte, da mulher que ama, e tenta remontar a presença dela através da produção de outra escritura dentro da obra. Perguntas que se impõem igualmente a um e outro romance guiar-nos-ão ao longo da pesquisa, tais como: o que entendemos como uma “poética da ausência” configuraria a ossatura de ambas as obras? A busca das personagens principais por suprir a ausência que sofrem é, de fato, aquilo que estrutura os romances? Essa busca é também o que forma e caracteriza cada uma das narrativas, ou seja, justifica as experimentações de sua enunciação?

Nesse contínuo, perguntamo-nos ainda: dar termo à ausência, por parte dos protagonistas, implicaria colocar fim à busca, resolver o problema da falta e triunfar, ou o único modo de ultrapassar essa ausência é não a ultrapassar de maneira alguma?

Entendendo os romances como blocos de ausência, a superação dessa ausência, se é que ela chega, por fim, seria abrir uma fenda e fissurar os romances em sua coesão estrutural? Se a falta cala, conseqüentemente, o bloco se rompe, anula-se? Como se chega, então, ao fim do romance, se, por outro lado, a falta for e dever ser inesgotável?

Essas duas obras aqui esmiuçadas possuem traços em comum para que a comparação não nos pareça arbitrária ao longo de nossa análise. Em ambas, encontramos como narradores os seus protagonistas. Essas personagens principais sobre as quais nos debruçamos, que nos contam a história de uma perda, são ambas detentoras do que podemos chamar de “poder de escritura”. Ou seja, a seu modo, cada uma delas é, dentro das narrativas, um escritor – aquele que escreve. Isto não se dá por acaso. O traço comum do ofício agrega aos romances a possibilidade de que seus protagonistas forjem, dentro das obras em que se inserem, uma segunda instância fictícia, que se constitui na tentativa de lidar com a perda de suas amadas.

Nessa segunda linha narrativa produzida pelos próprios protagonistas, a falta do objeto amoroso é, de algum modo, preenchida ou reelaborada de maneira a conservar algo de sua presença. O objeto perdido é então reconstruído pelos narradores, recontado e lembrado (e o ato de recordar não é, afinal e ao mesmo tempo, esquecimento e *invenção?*).

Esse processo – a inscrição de outra obra dentro da própria obra –, contudo, apresenta sutilezas próprias em cada um dos romances, compondo os traços que os aproximam mas também os distanciam. Assim, faz-se necessário, neste momento introdutório, um apanhado breve sobre a história de cada um dos romances, a fim de que se entenda de que modo as obras são contadas por seus narradores, para só então iniciarmos os capítulos da dissertação, estes dedicados, de fato, à análise das obras.

Em *O beijo não vem da boca* (2009), de Ignácio de Loyola Brandão, encontramos o narrador Breno, um escritor por volta de seus 40 anos, que, saindo do Brasil num contexto de reabertura política e redemocratização, com horizontes ainda instáveis ao fim da Ditadura Militar, aproveita a possibilidade fortuita de morar durante algum tempo na Alemanha como oportunidade de fugir do caos brasileiro e também de esquecer seus problemas, que envolvem também a perda de sua companheira, Luciana.

Entretanto, essa perda não está dita claramente nos primeiros momentos do livro. A princípio, não percebemos que o relacionamento de Luciana e Breno já é findo antes mesmo de ele viajar para Berlim, e esta sonegação de informação acontece justamente porque o narrador nos induz a pensar que Luciana se encontra também na Alemanha, no tempo presente da narrativa, compartilhando das experiências que ele narra.

Em circunstâncias que se vão descortinando ao longo da trama, desvendamos paulatinamente os aspectos da relação amorosa dessas personagens através de episódios do passado que o narrador lembra e reconta, até que o leitor tenha dados suficientes para entender que Luciana, na verdade, nunca deixou o Brasil.

É com vagar que, em meio ao repisado sofrimento do desgaste de uma relação – sofrimento que ainda não sabemos se tratar, de fato, da perda de Luciana –, traços da vida do próprio Breno vão se revelando, projetando assim a identidade do homem que, neste jogo de fragmentos memorialísticos, não nos diz nem mesmo seu nome até que personagens terceiros se insiram na obra de modo mais objetivo, e assim acrescentem outras vozes ao texto, revelando novos aspectos da narrativa.

A enunciação do romance mescla, portanto, lampejos de vozes alheias à voz narradora de Breno, esta constituída sobretudo de reminiscências – da infância, da família, de antigos empregos, de antigos relacionamentos – e impressões do presente, compondo um texto em que abundam nostalgia e desamparo. É, afinal, a composição de um romance de amor que se faz *em processo*, e este processo é caótico, uma vez que, como diz Barthes (1994), no seu estudo do discurso amoroso, “querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem [...]” (p. 93), o que se refletiria justamente no caráter extremamente detalhista e profuso da linguagem em *O beijo não vem da boca* (2009).

O fato de ser ele mesmo, Breno, o narrador atribulado de sua história confere à trama um ritmo próprio e característico em literatura, o do *sujeito que se conta a si*. Esse falar de si mesmo em meio à dor só pode ser fragmentário. Como um mosaico, então, o protagonista intercala o esboço de uma narrativa que ele mesmo intenta produzir às suas memórias, aos seus pensamentos, que se deixam entrever no fluxo da consciência, a bilhetes do passado encontrados ao acaso, cartas, listas, descrições de videoteipes que ele grava de si mesmo, relatos vivenciais da estada na Alemanha – estes no tempo presente –, enquanto a obra vai costurando diversas linhas temporais, cosendo o presente ao passado na construção de um objeto que, justamente por ser fruto da dicção de uma personagem que é um escritor, se reconhece livresco, propenso a reflexões sobre a linguagem e a ficção.

Boa parte dos primeiros momentos do livro de Ignácio de Loyola Brandão, de fato, configura-se como o próprio romance que a personagem Breno tenta escrever, colocando-se a si mesmo junto com Luciana no plano de fundo que é a cidade de Berlim. O leitor, até o ponto em que se revele esse forjamento de uma história dentro da história, é levado a acreditar que lê, de fato, um único romance – a história do amor em ruínas da personagem Breno com a personagem Luciana, contada em primeira pessoa pelo protagonista, tendo como palco a capital alemã.

A partir da descoberta de que Luciana nunca esteve na Alemanha – revelação que se confirma definitivamente com a inserção, na trama, da carta de uma amiga de infância de Breno, com quem este se corresponde, e que comenta a fantasia dele em inventar uma história na qual Luciana pudesse estar também em Berlim –, revela-se enfim a arquitetura inicial do livro, muito determinada por um esboço do próprio romance que Breno estaria criando, e então, tendo o personagem desistido de sua história, a obra *O beijo não vem da boca* (2009) passa a assumir novos contornos,

alterando-se o seu material narrado para uma visão mais ampla da cidade onde Breno se encontra e da vida que leva em Berlim. Assim, podemos dizer, quando a ausência de Luciana se mostra em toda a sua verdade, Breno altera significativamente aquilo que narra, embora ainda sempre reminiscente, e passa a lutar por uma evidente superação de suas perdas, buscando saídas enquanto vaga pelos lugares e conhece pessoas na cidade estrangeira.

Por sua vez, no romance de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), a questão da ausência amorosa, a princípio, se entrelaça mais diretamente à noção de perda por morte, já que, para o narrador em questão, a ausência do objeto amado é imposta pelo falecimento trágico da amante, a escritora Julia Marquês Enone.

De partida, na obra de Lins, o narrador, que não nomeia a si próprio – o que nos lembra a atitude similar de Breno, que também posterga a menção a seu próprio nome, na trama –, compartilha os seus pensamentos sobre a escrita de Julia e a própria Julia, compondo um diário a partir dos manuscritos que ela deixou; mas ele não se dá ao trabalho de versar sobre si mesmo ou apresentar-se em biografia completa. O que saberemos sobre o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) é aquilo que nos chega diluído por entre as linhas escritas acerca da amante e de sua obra, como na seguinte passagem:

Devo ou não indicar as páginas, quando citar o romance? Acho que as poucas dezenas de exemplares precariamente reproduzidos a álcool não justificariam esse cuidado.

É também possível que eu nem sempre situe, com o rigor usual, as outras citações. A exatidão nesses casos expressa uma gentileza do escritor e sobretudo o empenho de merecer fé. O ensaísta, mesmo quando severo com o mundo, aspira à consideração geral. Honrarei a memória da mulher que amei se esclarecer que não quero ser acreditado e que a consideração geral, a mim, obscuro professor secundário, me deixa indiferente (LINS, 1977, p. 15).

O entrevistado sobre esse narrador é somente aquilo que, aqui e acolá, penetra-se na dicção ensaística que a personagem enlutada assume para compor o que pretende ser a obra crítica acerca do romance inédito de Julia Marquês Enone. De acordo com o que ele diz, o livro de Julia, não publicado, circula em um número pequeno de manuscritos entre amigos pessoais da autora. O narrador do romance-ensaio então se pergunta, questionando-se sobre a noção de patrimônio coletivo literário e a validade de redigir um texto crítico sobre um romance praticamente anônimo:

No caso especial de Julia Marquezim 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? (LINS, 1977, p. 2).

De todo modo, chega ele à conclusão de que deve, sim, escrever a obra que comenta o livro de Julia. Assim então *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) estrutura-se como as entradas de diário do narrador, um extenso comentário ensaístico sobre o livro deixado por Julia antes de morrer, e sobre a própria Julia, que viveu uma existência atormentada, e por isso mesmo cheia de passagens obscuras e silenciosas, como o próprio amante afirma: “Ó Julia, que, apesar de tudo, não direi *minha*, pois sempre estiveste em viagem para uma região misteriosa, invisível e sem mapa!” (LINS, 1977, p. 7).

Ao contrário de Breno, escritor por profissão, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), frequentemente identificado apenas como “o Professor” – nos escritos teóricos e críticos que comentam esse romance de Osman Lins –, se faz então um escritor circunstancial, amante diletante da literatura, mas ainda assim detentor de uma espécie de poder por via de sua escritura no instante em que toma a tinta e comenta o romance da amada, romance que também se intitula “A rainha dos cárceres da Grécia”.

Nesse movimento, temos uma narrativa tríplice: o livro de Julia, que só nos é apresentado de relance através dos comentários do narrador; o próprio diário, entre íntimo e ensaístico, do narrador; e, por fim, esse objeto intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), assinado por Osman Lins, que abriga dentro de si as duas tramas narrativas, a saber, o romance incompleto de Julia e o diário de seu amante em luto.

Para visualizar melhor as configurações romanescas das obras aqui examinadas, podemos trabalhar com os seguintes arranjos, sendo a primeira linha uma configuração simplificada das ações e do tempo de *O beijo não vem da boca* (2009), e a segunda equivalente à obra *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977):

1. Ponto zero → O narrador *vai perdendo* o ser amado (ao longo da trama) → Descobrimos que a perda já se instaurara antes do início da trama, e o narrador, portanto, forjava uma outra verdade na obra, *processando* a perda de sua amada → Instala-se a nova verdade na obra, com essa revelação através de uma carta<sup>1</sup> →

---

<sup>1</sup> Todorov (1970) pondera justamente que, para se saber que algo é mentira, dentro do universo da obra

Caminha-se para o fim do romance: triunfo, com superação da perda (a analisarmos).

2. Ponto zero → O romance é já evidentemente o *processamento* da falta instalada desde antes do instante zero, falta revelada assim que a obra começa → Agudização do sofrimento do narrador → Caminha-se para o fim do romance: desolação, sem superação da perda (a analisarmos).

O ponto zero, em ambas as narrativas, é o início do livro (não falaremos, contudo, em equações, mas em caminhos narrativos, operando conceitos conforme nos forem úteis, e nos despojando deles com a mesma facilidade, posto que são apenas possibilidades operacionais). Isso a que chamamos “processamento da perda”, por sua vez, constitui-se como o ato de os narradores empenharem no mundo de suas tramas uma segunda escritura.

No primeiro caso, o de Breno, esse “processamento da perda” configura-se com o narrador contando o romance a partir da falsa presença da mulher amada em Berlim, até determinado ponto. E, no outro caso, em relação ao romance de Osman Lins, o gesto se dá com o narrador tentando recompor a imagem fantasmagórica da amada morta através de apontamentos sobre a obra ficcional que esta deixou, permitindo que, por feixes de luz e sombra, o leitor conheça tanto a obra ausente de Julia quanto a esquiva existência da escritora.

Os dois narradores clamam por recriar seus objetos de desejo: uma imagem, um fantasma, uma presença possível, ainda que não a presença corpórea, mas *alguma coisa*, uma réstia. Como Xerazade – este nome sempre invocado em tantas análises literárias –, que, para não morrer, precisa sempre narrar, em *O beijo não vem da boca* (2009) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), para não morrerem as amadas dos narradores em questão, elas precisam ser recontadas, remontadas, reconfiguradas. Como? Por meio da palavra – já que os humanos, afinal, na vida real e fora dela, estão mergulhados na linguagem.

Reverter o ser amado dentro de si, até transformá-lo em poesia: é isto o amor na linguagem literária? Prescindir um corpo, uma forma, a não ser esta forma mesma, a da linguagem, é isto o que a ausência opera dentro do texto de ficção?

O que nos interessa é justamente averiguar como essa linguagem burila a

---

literária, é justamente necessário que algo se estabeleça como verdade. Neste caso, as cartas são os elementos “externos” reveladores dentro do universo narrativo, quando o narrador concede voz a outro que não ele mesmo. No entanto, fica a pergunta: se Breno controla sua narrativa até o fim, como narrador, por que permitir a inserção de algo que desabilitaria sua própria história inicial? Esta e outras questões sobre a figura do narrador no romance serão exploradas mais a fundo no primeiro capítulo da dissertação.

solidão, a ausência, a perda amorosa, a imobilidade diante da morte, enfim, a falta do outro, a partir da interioridade de uma personagem que conta, uma voz narrativa que diz “eu”.

Nossos objetivos se dividem da seguinte forma: no primeiro capítulo desta dissertação, temos a análise de *O beijo não vem da boca* (2009), o romance de Ignácio de Loyola Brandão. O segundo capítulo, por sua vez, esmiúça a obra de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977). Dedicaremos então o terceiro capítulo ao diálogo tenso e intenso entre as duas obras literárias. Ao longo desse percurso, o aporte teórico – ancorado em estudos de Octavio Paz, Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, dentre outros – somar-se-á à leitura dos romances.

O método comparativo de nossa análise, por fim, não se foca na catalogação ou rastreamento de possíveis influências entre as obras, mas sim na observação de uma poética, numa tentativa de identificar mecanismos ficcionais específicos e promover um diálogo entre tais obras, compreendendo-as, sobretudo, enquanto objetos artísticos, e contribuindo assim para um esforço de “elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas”, como aponta Tânia Carvalhal (1986, p. 74) acerca do objetivo norteador dos estudos de Literatura Comparada.

Vislumbra-se, então, como fio condutor da pesquisa, essa “poética da ausência” perpassando ambas as obras. Não pretendemos, contudo, sistematizar uma tipologia da ausência, o que seria tentar medir um oceano a conta-gotas. O que se almeja, em verdade, é lançar luz sobre as questões da falta, da morte, da solidão e da perda amorosa dentro do texto literário. Sem esquecer que o excesso de luz também suscita o seu mistério: a clareira, no meio da floresta, bem onde incide a luz, é justamente o lugar da *ausência*, do mistério; uma porção faltosa, oculta na densidade da mata. Não há melhor imagem para a literatura: buscar sua clareira, lugar de clarividência, deixando-se perder dentro da floresta cerrada.



## 2 “OU UM BEIJO QUE VEIO SÓ DA BOCA?”

A análise do romance de Ignácio de Loyola Brandão, desde o princípio, se mostra um desafio. Ao longo dos anos, a partir de sua publicação, em 1985, *O beijo não vem da boca* teve seis edições, algumas delas com o texto do romance consideravelmente alterado pelo autor, subtraindo-se longas passagens, até a mais recente edição, de 2009, que nos chega bastante enxuta em comparação às anteriores.

Diante desse panorama, optamos, em nossa metodologia, por tomar o romance em análise a partir de sua edição mais nova e concisa – talvez por isso mesmo com um grau maior de polimento, o que nos faz acreditá-la também mais instigante. Todavia, quando necessário, não nos furtaremos ao exame das edições anteriores da obra de que dispomos, a fim de esclarecer melhor algumas possibilidades e chaves narrativas dentro do romance.

Consultamos, então, além da sexta edição aqui citada e tomada como texto principal, outras três edições: a quinta edição revista, de 1987; a segunda, de 1985; e uma que acreditamos conter o texto integral da primeira edição, republicada pelo extinto clube de leitura Círculo do Livro, e que consideramos datar também de 1985, embora não conste na publicação qualquer data de referência.

Mas a presença de um subtítulo abaixo do título do romance na folha de rosto, nessa edição do Círculo do Livro – a saber, o termo “vida-game”, que por si só já diz muito –, subtítulo que nas outras edições desaparece, nos faz acreditar que ela seja uma versão mais primitiva da obra, anterior, portanto, à segunda edição também por nós consultada.

Esse intenso processo de republicação do romance denuncia uma mão de autor insistente em correções. A sede de Ignácio de Loyola pelo editar de um livro é declaradamente conhecida. Por exemplo, em um manual introdutório de literatura, versando sobre a categoria narrativa da personagem de ficção, de autoria de Beth Brait, a pesquisadora recolheu alguns testemunhos de autores sobre seus processos de criação de personas, e, ao final do livreto, encontramos um depoimento de Ignácio de Loyola, que, ao comentar a feitura de seu romance *Zero* (1975), afirma:

Sentei à mesa, firme, entre [os anos de] 67 e 69. Entre 69 e 73 fiquei editando, aparando, limando, empurrando, cortando, tentando seguir aquele conselho do Hemingway a um jovem que queria ser escritor: escreva como se estivesse mandando um telegrama pago do seu próprio bolso. Isto é, cada

palavra sai cara. E todo mundo entende a linguagem econômica do telegrama, porque lhe diz respeito. Era isto, síntese. E a história dizer respeito (BRANDÃO apud BRAIT, 199, p. 78).

*O beijo não vem da boca* (2009), por sua vez, não contou com o mesmo tempo de maturação de que dispôs *Zero* (1975) antes da primeira publicação, de modo que o processo de aparar arestas foi acontecendo posteriormente à publicação original, e seguindo-se a ela, então, o ritmo frenético das diversas reedições (só no ano de lançamento, 1985, houve quatro edições, pela Global Editora).

Em entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales (2001), para os *Cadernos de literatura*, Ignácio de Loyola indica justamente que a primeira publicação de *O beijo não vem da boca* foi, sem dúvida, “prematura” (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2001, p. 53), vindo a público apenas por insistência do editor<sup>2</sup>.

Contudo, do desafio quase acrobático de observar o texto de Ignácio de Loyola Brandão em pelo menos três edições diferentes, pôde-se ver a lentes de aumento como os fragmentos narrativos se organizaram e reorganizaram a fim de montar o todo que compõe esse romance.

É o mesmo romance, contado e recontado, num jogo de espelhos que o deforma, reforma e rearranja. Não seria justamente isto o que faz a própria personagem, Breno, com sua narrativa, através de memórias e projeções, idas ao passado e retornos constantes ao presente, ansiando por uma possibilidade de futuro? Num texto em vaivém de temporalidades e de reminiscências, o romance baila consigo mesmo e assim vai se compondo, num testemunho de que a escritura é ao mesmo tempo jogo e desespero.

A narrativa de Breno começa, desse modo, num fluxo entremeado de lembranças dentro de um sonho, quando a personagem adormece levemente no avião que o transporta para a Alemanha, como se lê:

O Brasil se derrete ao sol como imensa bola de sorvete. O rosto da tia serpente sobre uma nuvem de fogo e o bilhete amassado no fundo do bolso: “No escuro do cinema sentia o teu hálito recendendo a Fruitela. Era bom. O paraíso”. Estava apaixonado, tinha coragem de enfrentar frases banais. No avião, ele cochilou, a cabeça tombou, desapareceu o ronco surdo das turbinas, substituído pelo rumor das patas de cavalos. Centenas de animais batendo cascos ferrados nos paralelepípedos. Entre as patas o rosto da tia serpente, o que era estranho. Nunca tinha visto o rosto dela. As fotos desapareceram, queimadas com a casa.

<sup>2</sup> Ignácio de Loyola, na mesma entrevista, afirma, sobre *O beijo não vem da boca*: “O editor me pediu o livro para publicar, eu aceitei e depois me arrependi. Para a nova edição [mais atual], cortei muita coisa, reescrevi outras. Hoje é um livro mais denso” (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2001, p. 45).

A tensão ficou insuportável quando o Passat branco se equilibrou na asa do Boeing e ele acordou em pânico por ter cedido ao sono impossível. Atemorizado gritou: “Ele morreu? Diga que não! Meu filho não morreu enquanto eu dormia”.  
FINAL FELIZ/O QUE É ISSO? (BRANDÃO, 2009, p. 7).

Em cada parágrafo dessa passagem inicial, uma lembrança se insinua: a tia serpente (imagem que, no vaivém da narrativa, reaparecerá depois, com maiores detalhes), a morte de um filho enquanto o pai dormia, um bilhete amassado no fundo do bolso, remontando à época em que se descobrira apaixonado por Luciana, a imagem de um carro que, de alguma forma, terá proporcionado, no passado, uma quebra de equilíbrio – coisas que, enfim, só descobriremos no futuro da narrativa.

A memória, assim, trazendo os primeiros lampejos de uma lembrança, se faz fragmentada, confusa, turbilhonada, ainda mais por vir mergulhada no tecido do sonho, matéria involuntária. A narrativa reminiscente, portanto, também se constrói aos soluços, da mesma forma que o próprio processo do recordar e o de sonhar.

Por outro lado, a mesma memória que arqueja num primeiro instante, trazendo as imagens aleatoriamente, posteriormente também as estetiza, organiza os fragmentos de que dispõe, tal qual a operação do processo criativo da ficção. Em ambas – memória e ficção –, portanto, dá-se um jogo de seleção, e, nesse exercício estético, elas são irmanadas.

Pode-se observar ainda que esse arquejar da linguagem e da memória soluçantes é característico do romance de amor narrado pelo sujeito apaixonado, como é justamente o caso de *O beijo não vem da boca* (2009), com a dicção de um sofrimento conduzindo o próprio romance, fazendo-o assim existir por meio de uma linguagem quebrada. Acerca desse processo de composição, comenta Roland Barthes: “Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (1994, p. 1), de modo que, encarregado da narrativa de sua perda amorosa, o sujeito do texto de amor só consegue articular uma história por meio de soluços.

Esse amante, longe de seu objeto de desejo, é aquele que, inevitavelmente, está condenado a lembrar, enquanto tenta esquecer; e condenado a esquecer, enquanto se esforça por lembrar de todos os pequenos detalhes de uma história de amor que vão se perdendo. Essas circunstâncias, que ativam o exercício da memória na tentativa de resgatar a presença do ser amado ausente, permeiam de uma significação extrema a

rotina do sujeito enamorado, atravancando-a com inúmeros detalhes trazidos do passado. Resgatam-se aos solavancos passagens da vida que se compartilhou a dois, tenha sido longa ou breve. A presença do ser amado ausente é retomada em tudo, como uma inflamação que lateja continuamente.

Nascem, assim, das lembranças retiradas a partir das insistentes aleatoriedades da rotina, as miudezas do enamorado, arquivadas na memória e compostas de: gavetas atulhadas, rolhas de vinho, coração partido, óculos gotejados, uma terça-feira amorfa e triste, placas indiscerníveis, sinais inequívocos do gradual e inevitável afastamento – em retrospecto, tudo é óbvio –, bilhetes amassados, cartas não remetidas, outras perdidas, tantas sem resposta, milhares de detalhes, enfim.

No exercício de acumular tais miudezas de um amor, frustrado justamente porque restou apenas um dos amantes a continuar amando – e o que no amor não é solidão? –, o sujeito enamorado atormenta-se perguntando, num gesto incessante, repetido à exaustão: “*Quando* começou a dar errado, onde foi que falhei?”. É desta forma que opera a mente de Breno a todo instante. O sentimento do exaustivo inquérito pessoal expressa-se exemplarmente em uma longa passagem, transcrita a seguir, através da qual a personagem arrola uma lista de perguntas acerca dos prováveis motivos que o teriam conduzido ao fim de sua relação (perguntas para sempre sem respostas, uma vez que o alocutário a quem se destinam jamais as escutará, pois está ausente):

Foi por causa de uma frase, um olhar, um cheiro, um barulho incômodo, um esquecimento, um gesto brusco, uma comida que deixei queimar, um livro que desmarquei, o tubo de pasta que apertei demais, um brinco de sua avó que estava em meu bolso e perdi [...], o não ter acreditado nos carocinhos dos teus seios, um palavrão grosseiro, um sabor errado de sorvete [...], um assobio agudo nos seus ouvidos, um sapato que rangia, um tropeção no seu pé, uma barata que não matei, os quadros que não pendurei, o ter contado o fim do romance policial [...], ter manchado de porra a tua saia nova, ter pedido para manear na velocidade por causa das minhas filhas que iam atrás, a geladeira vazia quando você chegou de viagem [...], a falta de água num dia de calor, um vestido de que não gostei, ter ficado demais lendo no banheiro, uma gozação inoportuna, uma gargalhada escandalosa em momento solene, uma planta que secou, os óculos embaçados, uma rua que erre, a cara emburrada num dia de mau-humor ou um beijo que só veio da boca? (BRANDÃO, 2009, p. 111).

Cada erro ou deslize momentâneo da vida a dois é trazido para fora, como o ato de ressuscitar um morto, na tentativa de dissecar o fim do relacionamento.

A passagem acima dá início ao capítulo cujo título atesta a impossibilidade de se obter qualquer resposta, de se compreender qualquer coisa no momento em que o sujeito apaixonado se dirige ao objeto que não lhe pode responder ou escutar mais: “80

perguntas sem resposta. Se fossem 1000, seria igual”.

Nesse momento do romance, aproxima-se já a descoberta de que Luciana não está com Breno na Alemanha, e nunca esteve.

O leitor encontra-se prestes a descobrir que, na verdade, os trechos do romance em que víamos Luciana no país estrangeiro eram fragmentos de um romance que *Breno* tentava escrever na intenção de se livrar da dor por não ter mais a presença real do ser amado. Suas perguntas, então, dirigem-se a um ser ausente, e esse objeto de desejo está sempre ausente, o que implica justamente saber

que não se escreve para o outro, [implica] saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – [e isto] é o começo da escritura (BARTHES, 1994, p. 93).

A consciência, por parte do enamorado, de que ele escreve para um ser ausente é ao mesmo tempo a tentativa de alcançar esse ser e o reconhecimento de que esse sofrimento, na escrita, é já, de algum modo, uma farsa, trata-se já de uma ficção, e não da dor ou do sentimento em si mesmos.

A pessoa a quem se destinam as perguntas do enamorado nem precisa estar presente. Nesse movimento é que se faz o livro da “presença ausente” e ainda assim amada por um narrador. Essa falta, rearranjada no texto literário, passa a não ser negativa: enquanto algo falta, existe desejo, e o desejo conduz, nesse caso, à ficção.

Para o desejo, enfim, não há verdade, e, desse modo, ele se alinha perfeitamente aos protocolos da ficção: constrói para si a sua própria verdade, como o faz também a linguagem literária. Atuando ele como combustível, mantém o homem em estado de excitação permanente diante da possibilidade de, de alguma forma, remontar a presença do amor perdido, ou mitigar a dor que sua falta habilita.

Assim, percebe-se, já não é necessariamente do corpo ausente que se sente saudades, ou não somente do corpo. É, mais profundamente, da presença de um ente. E, nessa lógica, uma presença pode muito bem ser reconstruída através dos contornos de um fantasma. No caso dos romances aqui estudados, o fantasma será composto por palavras, por meio de uma narrativa marcadamente reminiscente, fragmentada e em torvelinho. Os narradores se dedicam a essa escrita como que na intenção de habitar a presença dessa ausência, preenchendo-a, retendo o ser amado de alguma maneira.

O que possibilita esse movimento criador é a percepção de que lembrar é ver e não ver a presença de uma ausência, e, por meio da lembrança, enquanto

rememoro e esqueço tudo, escrevo. A ausência vem morar em mim, então, como uma lembrança, e assim se instala uma presença. A presença habita, a partir daí, como um fantasma, porque o apaixonado a solicita sem parar, e passa então a viver *assombrado* por ela.

Presença de uma ausência: nas lacunas, nos hiatos, nas dúvidas, no alocutário que existe apenas enquanto uma instância fictícia a quem se destina a voz narrativa, não mais como um corpo que me ouve e me responde, mas ainda assim existe. A vida criada se impõe, de fato, como vida. Nas palavras de Blanchot, que tanto reflete sobre o poder da linguagem, “a palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente *presentes* fora delas mesmas” (BLANCHOT, 2011, p. 336).

A ideia de um beijo que “não vem da boca”, então, como anuncia o título do romance, exhibe de antemão sua premissa poética, uma vez que, no cerne dessa imagem intituladora, encontramos a sugestão de uma prescindível materialidade do corpo.

O beijo seria algo mais que a boca, a língua, os dentes. Mais até mesmo que um gesto, justamente por ser menos: o beijo como um desejo – isto que nunca se concretiza, mais profundo que a vontade –, uma intenção, um estremecimento interno, algo mais esquivo à matéria, mais ideal. O amor, de fato, está condenado a soar platônico, tantos *ideais* movem o sujeito amoroso, seu imaginário e seu discurso. Mas podemos também falar em um “poder obscuro”, como afirma Blanchot (2011), acerca da potência de criação das palavras – poder de dar vida ao que não necessariamente se corporifica no mundo dos objetos reais.

Sobre esse beijo que não vem da boca, enfim, é Luciana quem o anuncia para Breno, minutos antes do primeiro beijo trocado entre o casal. Breno, mais tarde, no momento presente da narrativa, relembra o episódio:

Há anos não convivia com a sensação de querer me dar, brigando comigo e derrotando o meu medo: vá em frente, o resto que se dane. Ao passar por uma coluna, parei. Antes que ela pudesse esboçar uma reação – se é que ia – ou se surpreender, beijei-a na boca. Suavemente, com medo de uma rejeição. Luciana deixou e pensei que podia ter dado um beijo maior, colocando a língua entre os lábios.

— Este não veio do fundo, mas valeu.

— Vou te confessar, sou tímido.

— Tímido? Não é o que parece, nem o que dizem. Olha, não valeu, não. Ainda me deve o primeiro beijo.

— É tão importante o primeiro?

— Mais que todos. No primeiro, a gente sabe se vai dar certo. O beijo não vem da boca.

— Vamos voltar, refazer o caminho?  
— Pensa que a vida é uma fita de videoteipe? Pode apagar, gravar em cima?  
Deixa pra lá [...] (BRANDÃO, 2009, p. 32).

Não é possível, na vida, refazer os caminhos, mas, como experimenta Breno em suas reminiscências, que tão prontamente se reconhecem atitudes de uma escrita ficcional a compor um objeto livresco, é possível fazer uma vida via narrativa.

Essa vida, contudo, já não será coesa em suas atitudes e gestos, já não será da ordem do ordinário, mas do extraordinário, pois, na tentativa de lembrar cada aspecto do objeto perdido para sempre, muitos detalhes da vida prática são esquecidos, a fim de que se possa preencher as lacunas com a massa da ficção.

Assim, usando-se ao mesmo tempo da memória e do esquecimento para se compor, o texto de Breno é como o longo desfiar de uma recordação, e toda recordação é sempre a consagração de um esquecimento. Todo esquecimento, por sua vez, é fundamental à ficção e à poesia, senão não seria possível narrar, rompendo com as amarras de um mundo que se pretende exato, de raciocínio cartesiano. Desse modo, na vida da ficção, “as lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso” (BLANCHOT, 1987, p. 83).

O texto poético é aquele que, ao lembrar coisas, esquece-as, anulando a autoridade dos fatos, pois ele em si não traz a verdade, nem a história, nem a ciência, como suas principais metas. Ele não tem uma meta definida. Traz, soberanamente, a linguagem, que é, de fato, a mesma que compõe a história, a ciência, e as premissas verdadeiras do mundo real, mas que, na ficção, foge a tudo isso, para que não possa se ver presa ou cerceada.

Do silêncio das memórias, enfim, que já não dizem os fatos pura e simplesmente, abre-se o espaço da invenção. Nascem as ficções e as reconstruções extraordinárias dos objetos perdidos, justamente reconstruídos por terem um dia sido tão amados, e porque sua falta pesa, e a linguagem é o único elemento que está à altura dessa falta, mesmo – ou ainda mais – quando silencia ou se esquece.

## 2.1 Café Einstein

Como se dá, então, a empreitada criacional de Breno? De que modo ele, como narrador, coloca a amada ausente em sua narrativa? É preciso, a princípio, que se

crie uma segunda instância ficcional. Pela pena de Breno, essa outra história nasce. Ele, escritor, começa a esboçar um romance dentro do livro; mas, a princípio, não o conta a ninguém e nem mesmo pensa sobre ele, de modo que o leitor não pode adivinhá-lo. Num pacto silencioso com o próprio objeto-livro *O beijo não vem da boca* (2009), o segundo livro insere-se a fragmentos nas veias da trama principal, sem anunciar seu grau de dupla ficção.

Cria-se, assim, um jogo de espelhos dentro do romance – um espelho posicionado em frente a outro espelho traz o efeito que a ciência denomina “recursividade”, e as artes, a partir da observação da heráldica, consagraram como “*mise en abyme*” –, e este jogo é refletido na *oscilação* aparentemente irrefletida, mas proposital, das vozes narrativas que o romance apresenta. A saber, a narração do romance se alterna entre uma voz que diz “eu”, uma voz que diz “tu”, e uma voz que diz “ele” ao referir-se/dirigir-se a Breno. Parece-nos, assim, que esse intercâmbio constante entre as vozes narrativas denuncia a oscilação de Breno entre diversos papéis, sendo ao mesmo tempo criador e personagem de narrativas desdobradas.

Nas páginas iniciais do romance, por exemplo, quando a personagem se encontra dentro do avião que o leva para a Alemanha, temos: “QUANDO O AVIÃO DEIXOU SÃO PAULO, *ELE* OLHOU PARA BAIXO, APANHOU A CÂMERA E GRAVOU” (BRANDÃO, 2009, p. 8, grifo nosso).

O trecho acima, em caixa alta no texto do romance, parece ressaltar uma voz narrativa mais neutra, distanciada da ação narrada, e é recorrente, na obra, o mecanismo das letras maiúsculas em transições de memórias ou cenários, e ao introduzir gravações dos videoteipes de Breno ou mesmo alguns de seus pensamentos. As letras garrafais marcam, portanto, a chegada de um novo nível narrativo ao texto.

O excerto destacado acima introduz a seguinte passagem, dando a entender que Breno, no avião, enquanto grava o seu país se afastando, ao mesmo tempo vai refletindo consigo mesmo, ou deixando que outra voz narrativa se dirija a ele como um *tu*:

*Você* bem sabe. Não pode dormir. Nunca mais. Acordado até a eternidade. Há quanto tempo vem tentando um sono gostoso, manso, que deixa de bem com o mundo? Sem conseguir. Mesmo com todos os comprimidos que inventaram para colocar a nocaute. Nenhum é suficientemente forte para *você* (BRANDÃO, 2009, p. 8, grifo nosso).

Segue-se a composição de uma caracterização desse homem cansado,



poucas páginas depois, alternando-se a voz da narração:

Quem sou *eu*? Conhecem minhas mentiras, mistificações, meu crime, meu processo de sedução, tudo que invento e crio em torno de mim? [...] Parti, deixando o país a se lambar, na esperança total. Depois de vinte anos, uma eleição de importância. No entanto, eu duvidava de minha existência. Estava seguro de que não havia país algum, tinha certeza de um golpe antes das eleições pelas Diretas-Já. Estava cagando para tudo. Trazia na cabeça o Passat branco, parado embaixo da janela, na madrugada. Confirmação lancinante de minhas dúvidas, ponto final (BRANDÃO, 2009, p. 11, grifo nosso).

A quem pertence, então, o foco narrativo que predomina no romance? Quem nos conta, assim, a passagem de cada trecho, cada episódio da história vivida por Breno?

Não é possível assumir com total assertividade a origem das vozes do romance, até porque não é com clareza que se constrói o discurso do amante no jogo literário. Entretanto, assumiremos que todas as manifestações das vozes sejam, muito provavelmente, graus diferentes da narração produzida por Breno, que se manifesta nos seguintes níveis: 1) no romance que ele esboça e que se funde ao texto global da obra, sem que ele se identifique necessariamente ou de antemão como o narrador dessas passagens, mas dirigindo-se a um leitor implícito; ou 2) como a voz do discurso-indireto livre, quando esta se inicia na neutralidade da narrativa em terceira pessoa para então ser assimilada e mergulhada nas reminiscências e reflexões da personagem; ou 3) como a manifestação direta de seu fluxo de pensamento; ou ainda, por fim, 4) como a narrativa direta de um *eu*, sem embustes ou desvios, o eu de Breno, reflexivo e pensante, votado ao seu próprio inconsciente, que recorda episódios passados e conta suas memórias, ou que observa o mundo ao redor e narra a vida em Berlim distraidamente – sendo este último o eixo principal da narrativa, a voz que predomina após a descoberta da ausência de Luciana na capital alemã.

De todo modo, assumiremos que a narração orbita sempre ao redor da personagem Breno, este que faz da obra 1) o romance de seu romance, 2) o romance de suas memórias, e 3) o romance de sua trajetória em Berlim, com a imagem fantasmagórica de Luciana, e, após a descoberta do esquema ficcional orquestrado por ele, sem a presença fantasmagórica de Luciana.

Veremos mais adiante como a história seguirá sem sua premissa principal, a saber, Luciana em Berlim, quando esta ausência é revelada. Mas adiantamos que, sem isso, não teríamos justamente *este* romance.

Se até o fim da obra Breno se mantivesse fiel à transcrição dos diálogos entre ele e a amada no café Einstein, em Berlim, diálogos que forjou para o esboço do romance que, mais à frente, saberemos que ele tentava escrever, jamais adivinharia o leitor que Luciana nunca estivera ali. E, assim sendo, o que haveria, então, para se contar?

Revelar a ausência é a única maneira de se compor este romance em específico, um romance da ausência. Caso contrário, ele seria apenas o romance de um desgaste amoroso que se corrói ao tempo da narração.

Por outro lado, contudo, revelar essa ausência é também trair a própria obra, ao romper com o paradigma que a funda. Ou seja, revelar que a amada já não está ali, ou que nunca estivera, é aceitar o fato da perda e querer superá-la. Como conciliar esse desejo de cura com a percepção de que o amante busca a todo momento o próprio fator de sua ferida? Uma vez que, sem a dor, não haveria romance de amor e perda?

Mas podemos ainda enxergar que, justamente por existir um romance que verse sobre essas temáticas, é que se faz tão necessário matar um tanto do padecimento de amor, a fim de escrevê-lo, pois, como afirma Barthes (1994), na lógica do discurso amoroso não se pode escrever se não for sacrificando a própria sinceridade do sofrimento, já que, inevitavelmente, “escrever sobre alguma coisa é destruí-la” (p. 92).

Todavia, a escrita pode ser também a construção de um monumento, não somente a destruição de algo que celebra. Não descartemos todas essas ideias, lidando, portanto, com hipóteses simultâneas – a de destruição e de celebração. Se, pela escrita, é possível destruir aquilo que, por exemplo, me destrói – uma dor, um sofrimento –, posso também destruir a destruição para então pela memória reinventada com a ficção criar uma existência plena, como que viva e autônoma, um monumento do sofrimento e da perda.

Assim, muitas questões se colocam no caminho. A dúvida que persiste é: o romance de Ignácio de Loyola, com a revelação da “falsidade” de sua premissa inicial, caminharia, portanto, para o seu fim (e arruinado, porque admitiria a superação da dor do amor)? Investigaremos. Importa-nos, por ora, entender como se opera a fabulação da falsa presença de Luciana em Berlim.

Destacamos anteriormente, em nosso caminho, um trecho da obra de Ignácio de Loyola que terminava com a seguinte expressão: “FINAL FELIZ/O QUE É ISSO?” (BRANDÃO, 2009, p. 7). Estes signos marcam uma transição do sonho da

personagem, no avião, despertando num sobressalto, para a seguinte passagem, imediatamente após:

FINAL FELIZ/O QUE É ISSO?

— Você ouviu bem. Quero um final feliz.

Luciana segurava a porta do elevador. Ele estava saindo, ia buscar as passagens para Berlim.

— Acha que pode ser comigo?

— Não acho nada. Só que mereço um final feliz. Não aguento mais. Não dá pé suportar as coisas como estão. Chega! Ah, como sonho! Preciso de um final feliz!

— Mas... vai comigo para Berlim?

— Não sei, não sei nada.

— Pode ser que não vá...? (BRANDÃO, 2009, p. 7-8).

Sabemos então, nesse ponto inicial da narrativa, em que as personagens e os espaços começam a nos serem apresentados, que existe uma Luciana, um alguém que discute com ela – provavelmente o sujeito que sonhava dentro do avião? –, e uma relutância, por parte da mulher, em viajar para Berlim. O trecho em que Breno pergunta “Pode ser que não vá?” mantém em suspensão a certeza quanto à ida de Luciana. Não seria próprio do leitor, porém, atentar para essa pista, uma vez que ele nem mesmo sabe da existência de algo a ser descoberto, quando tão poucos elementos do enredo são claros neste momento.

É pertinente fazer notar, a respeito da pergunta final de Breno no diálogo, que a indagação não constava nas edições anteriores do romance, às quais consultamos. Na segunda edição, esse trecho do romance desenvolve-se da seguinte forma:

Final feliz? O que é isso?

— Você ouviu bem. Quero um final feliz, disse Luciana, segurando a porta do elevador, antes que ela descesse. Ia buscar as passagens para a Alemanha. Tudo o que quero da vida, agora, é um final feliz.

— Acha que pode ser comigo? Ainda?

— Não acho mais nada. Só, que mereço um final feliz. Não aguento mais. Não dá pé suportar as coisas como estão. Chega. E chega mesmo, meu deus [sic]! Ah, como eu sonho! Como preciso de um final feliz! (BRANDÃO, 1985, p. 10).

A pergunta, assim, foi acrescentada posteriormente.

“Será que Luciana vai?”, poderíamos nos perguntar ao ler a obra agora, em sua versão mais atualizada. Apontar, assim, para a possibilidade de a personagem não ir faz com que o leitor, mais à frente, no romance, perceba então que desde o princípio estava num jogo narrativo. Perdoaremos Breno por nos enganar, enquanto leitores?

Ele não nos engana, contudo. Ele constrói para si uma verdade. Afinal, “como em toda mântica, o consultante amoroso deve ele mesmo fazer sua verdade”

(BARTHES, 1994, p. 179). Assim, a verdade de Breno, por ora, é esta: Luciana está em Berlim, embora deteste cada segundo desta mudança e queira retornar ao Brasil, deixando para trás, em solo alemão e no colo de Breno, as sobras de um relacionamento esfacelado e a imagem de um Passat branco.

Vale mencionar que a verdade forjada da presença de Luciana em Berlim obedece a um certo padrão: ela ocorre, no livro, toda vez que é inserido na trama um pedaço de diálogo entre o casal, transcorrido sempre no palco de um determinado bar, o Café Einstein. Esses trechos então são precedidos a cada ocorrência pela indicação, em caixa alta, “CAFÉ EINSTEIN”. Com um gesto repetitivo, como que obcecado, essas passagens trazem continuamente o diálogo dos dois, no suposto momento em que teriam recém-chegado em solo berlinense.

A primeira aparição dos episódios do café se dá da seguinte forma:

EM BERLIM, NO PSEUDOSNOB CAFÉ EINSTEIN, SENTADOS DIANTE DA MESA DIMINUTA, RODEADOS POR PAREDES DE LAMBRIS DE MADEIRA ENVELHECIDA (O QUE É VELHO E O QUE É RESTAURADO NESSA CIDADE?), SOB LUSTRES DO INÍCIO DO SÉCULO, ELE OUVI DE LUCIANA A PERGUNTA QUE O INCOMODA COMO O NERVO EXPOSTO DE UM DENTE.

- Descobriu?
- O quê?
- O que venho perguntando há dias e dias.
- Você pergunta tanta coisa. Não faz mais nada senão perguntar.
- O que eu queria saber, antes de embarcar?
- Nunca houve muita coisa que você quisesse saber a nosso respeito.
- Afinal, o que estamos fazendo em Berlim? (BRANDÃO, 2009, p. 9-10).

“O que *estamos* fazendo em Berlim?”, lemos, e o jogo se estabelece. Em outra passagem, também no Café Einstein (as aparições de Luciana, em Berlim, serão sempre nesse lugar), ainda no momento do diálogo transcrito acima, Breno chega a afirmar, a pretexto de convencê-la de que ele não tem as respostas todas que ela demanda, justamente porque a vida é incerta, em nada programada:

- Luciana, isso não é um romance, nem novela. É a nossa vida.
- Ah, quando você se dedicava aos livros, tinha frases mais brilhantes. Agora, vive repetindo diálogos de novela das sete. Desde quando, para você, vida e romance, vida e novela não se misturaram, não se transformaram na mesma coisa? [...] (BRANDÃO, 2009, p. 19).

As passagens no Café Einstein serão intercaladas frequentemente, nesta primeira parte do romance, a lembranças, pensamentos de Breno e imagens de Berlim. Luciana está ali, portanto. Ele, enquanto escritor, pode dar-lhe vida através da

linguagem de ficção, que, por sua vez, carrega em si morte e fantasmagoria. Fantasmagoria, sim, pois o ausente estará sempre presente no monólogo do apaixonado, assombrando-o, para forjar o diálogo impossível da obsessão amorosa. Em melhores palavras, a lógica do sujeito amante se desenrola da seguinte maneira, ao dirigir-se ao alvo ausente de seu afeto:

Devo infinitamente ao ausente o discurso de sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário [...]. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem [...]. A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação linguística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. Manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte (BARTHES, 1994, p. 29).

Breno, assim, “abre o palco da linguagem” em sua condição de escritor. E já bastante perto da revelação total da ausência de Luciana – que chegará com a inserção da carta de Ana, a amiga de infância dele –, uma de suas vozes narrativas divaga sobre a estada do protagonista na Alemanha, perambulante, revelando ao mesmo tempo e enfim a tentativa de compor um romance, por parte dele:

Naquele momento, na exposição sobre cidades do mundo desde milênios, viu que a estada sem as cartas seria dolorosa. Era também uma forma de se ocupar, não estava fazendo muito, não se ordenava. Lia um pouco, circulava pela cidade feito doido, anotava para um romance, escrevia alguns capítulos. Não ia para a frente, o livro era uma faca a cortá-lo em pedacinhos, estava escrevendo desde o primeiro dia, revirava em torno do mesmo assunto, tinha trazido Luciana, colocado no Café Einstein, refazia suas conversas, misturava com lembranças e chorava quando relia [...]. Ao reler emocionava-se, abandonava, o melhor seria mandar tudo a Ana (BRANDÃO, 2009, p. 147).

Após isso, virá a carta de Ana, e a história então começa a caminhar em outra dinâmica e a perseguir o seu fim, embora, ao mesmo tempo, a partir desse ponto um novo romance se inaugure.

Podemos dizer que, de modo geral, as narrativas, quando caminham para o final, caminham para a sua fonte, a saber, para o presente do narrador, o instante em que matéria narrada e sujeito que narra nascem e se encontram. No caso da história de Breno, contudo, ao atingir afinal o que seria o presente “verdadeiro” da narrativa, aí então a enunciação do romance recomeça, ou seja, ao caminhar para a fonte, não caminha para o seu remate, e sim para o seu recomeço.

A dinâmica da narrativa, alterada, vai agora em direção a um novo fim, persegue um novo horizonte do romance. Isto com o desfecho sendo o próprio futuro, que já não cabe na narração romanesca, esta que coabita com o pretérito. Esse futuro representa o fim do romance, já que o romance, afinal, só pode existir num presente ou num passado, tal qual o discurso amoroso, que não vê possibilidade de vida para fora de seu momento presente – puro pedaço de angústia –, ou de seu passado nostálgico, dolorosamente repisado.

O primeiro fim, então, na obra de Ignácio de Loyola Brandão, é quando o narrador se revela um escritor, a interferir nos desígnios da obra que o leitor tem em mãos. Ou seja, aquele que insere sua escritura na trama, e a “contamina”, confessa a manipulação da linguagem. Ao narrador, nos romances, de modo geral, é dado contar, não *escrever*. Se ele, enquanto narrador-personagem, também escreve, e essa escritura irrompe pelas brechas do romance que o leitor tem diante de si, confundindo-se com a primeira trama dita em “grau zero”, a situação do domínio da voz narrativa se complica. Veremos a seguir alguns aspectos dessa condição de um narrador que também escreve sua própria obra, estabelecendo o desafio complicado de uma voz narrativa desdobrada.

## 2.2 Quando o narrador é um escritor

Afirma Paul Ricoeur (1995), em seu estudo sobre o tempo em narrativa, trazendo o tempo para o seio da personagem: “Qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem” (p. 163). Não existe observação sem observador, portanto. Sempre um ente nos transmite o dado, de acordo com Ricoeur. Mas quem são esses muitos entes em *O beijo não vem da boca* (2009)?

O que apontam os signos em itálico, as introduções dos *tapes*, a variação entre *tu*, *eu*, *ele*, e com quantos tempos diferentes estamos lidando? Se o narrador é personagem, e este personagem é escritor, seus poderes dentro da narrativa parecem aumentar consideravelmente, de modo que “esse reconhecimento do caráter fictício do ‘eu’ do narrador-herói requer uma análise que é precisamente a da voz” (RICOEUR, 1995, p. 144). Tomando emprestados alguns aspectos da reflexão de Ricoeur, acreditamos que toda voz narrativa dentro do romance que aqui examinamos pertença a Breno, um pouco mais afastado ou um pouco mais próximo de sua própria matéria

narrada. No entanto, permanece a multiplicidade de linhas temporais em que ele se move. Assim, cabe por fim perguntar: em quantos *tempos* Breno se movimenta? A partir de quantos tempos diferentes ele nos narra?

Ocorre que a narrativa de Breno se dá por meio de um vaivém, esse movimento estabelecido em relação ao que seria um “grau zero”. O grau zero é o presente da narrativa, o momento agora em que o *eu* fala (mesmo que no passado, com a marca dos verbos no pretérito), comunicando a narrativa principal, e para o qual sempre retorna, vaivém que se opera em prolepses (contar antecipadamente o que aparecerá mais tarde no texto) e analepses (contar o que ficou para trás, no passado anterior à narrativa), voltando sempre ao momento em que o eu se movimenta no tempo presente de sua voz (RICOEUR, 1995, p. 140).

Na estrutura do romance em questão, o mecanismo da prolepse antecipa alguma informação sobre episódios que, na obra, serão contados mais à frente (a tia serpente, o Passat branco..., que estão, ao mesmo tempo, no passado de Breno, mas que serão também reveladas no futuro da narrativa, em relação ao momento em que esses índices primeiramente aparecem); e a analepse, por sua vez, traz do passado do narrador as memórias para preencherem o presente da narrativa – o grau zero.

Em *O beijo não vem da boca* (2009), o grau zero é aquilo que temos, digamos, de “confiável”, uma vez que todo o romance, até poucos momentos antes de seu fim, oscila sobre a corda-bamba da incerteza quanto à ordem cronológica dos episódios.

Breno alberga em si múltiplas funções diegéticas que implicam diretamente sobre os episódios narrados: é a personagem principal e é também o narrador – até onde se pode apurar –, e, por fim, é um personagem escritor, interferindo com sua escritura na trama, estabelecendo assim uma diferenciação nebulosa entre o romance *O beijo não vem da boca* (2009) e o romance que ele mesmo tenta escrever em algum momento.

Essa multiplicidade toda, encarnada unicamente em Breno, pode ser percebida, por exemplo, quando a voz narrativa assume seu tom mais neutro e distanciado, pois, mesmo nestes casos, em nenhum momento ela surge com algum grau de onisciência. O narrador mais neutro ainda assim não perscruta as mentes das outras personagens, que vão surgindo ao longo da trama, não abandona jamais a consciência limitada a que está confinado, a saber, a de Breno, o que indica justamente a persistência de uma única e predominante voz narrativa.

Sabemos que, na história universal dos romances, alguns narradores em terceira pessoa também não abandonam determinada consciência, a mente e a conduta de uma personagem em específico, como se dirigissem a narrativa preferencialmente através de um único olhar, sendo o único foco o de uma personagem escolhida.

Contudo, mesmo nestes casos, a neutralidade da voz narradora não permite que sua autoridade seja suplantada pelos pensamentos e pela voz dessa personagem em questão, ao contrário do que acontece aqui, pois a voz de Breno constantemente fala por si quando toma as rédeas da narrativa, fazendo-a sempre em primeira pessoa, mesmo quando ela aponta para um *ele*; assim, vai-se suprimindo qualquer outra voz que não seja a sua própria – mesmo quando se trata de um *tape* gravado de Luciana, ou de uma carta de outro alguém, transcrita na obra; Breno sempre parece mediar a presença desses índices “externos” na economia de sua narrativa.

O fato de essa voz do romance estar acorrentada a Breno, contudo, não traz à obra uma imobilidade, como se poderia supor. Não a traz justamente porque a condição de escritor da personagem permite a esse narrador técnicas múltiplas de urdimento do texto. Faz-se assim a sua organização caótica: há ali tentativas de escritura. Gestos. Esboços. Trechos. Experimentações. Pedaçoes. Gravações para ideias futuras. Cartas. Placas. Cenas. *Frames*. Por isso tudo a obra não permanece intacta e imóvel.

A mistura não-linear de tempos no romance, ao longo de seu desenvolvimento – o agora em Berlim, com e sem Luciana, as memórias da infância, as memórias do passado recente no Brasil etc. –, e também a discrepância na voz que fala, oscilante entre *ele*, *eu* e *tu* ao focalizar-se sobre Breno, são índices dessa organização caótica e estilhaçada do corpo do romance. O corpo é quebrado como o são as presenças. Estrutura que é reflexo ainda do estado de ânimo do narrador-protagonista. Breno vive a dor da perda e não a entende. Busca compreendê-la, sem conseguir. Por isso, o livro é assim como é, imenso, tagarela até mesmo. Sem cronologia, sem lucidez, e desvairado – como muitos processos de perda amorosa também são.

Diante desse panorama, podemos considerar que o sujeito que conta a si mesmo promove um determinado arranjo dentro das obras literárias: *eu sou a verdade*.

Além disso, admitimos, ao mesmo tempo, que o sujeito amoroso nunca pode falar de sua própria perda, ou seja, não pode escrever literatura a respeito de sua dor, pois isso seria uma tentativa de organizar esteticamente aquilo que é em essência



caótico, muito embora o discurso amoroso seja sempre essa solidão de um eu que *fala* em demasia, que esbraveja para as paredes, no silêncio da noite, sem resposta, a lamber pacientemente as próprias feridas.

Breno é, a seu tempo, essas duas entidades que acabamos de apontar, a saber: o sujeito que fala de si na ficção que produz, e o sujeito da perda amorosa, que, curiosamente, neste caso, comunica-a e processa-a através de uma escritura fictícia, dentro do romance. Isso parece quebrar o próprio paradigma da impossibilidade do amante de elaborar a sua dor de amor através de uma ficção. Cabe perguntar: como e por quê, então, a impossibilidade de escrever sistematicamente a perda do amor?

Justamente porque versar sobre essa dor, fazer dela ficção, é já matá-la, superando-a na forma de um romance, na forma de uma obra que se reconheça minimamente livresca, de acordo com o que já havíamos apontado anteriormente.

Olhemos para Werther, como exemplo. A personagem de Goethe, em seu percurso, ilustra a seguinte premissa: na narrativa de ficção, o enamorado não pode falar de seu amor com a consciência de que produz um romance, o próprio romance que o leitor tem em mãos, ou mesmo que sua fala se insere num romance – isto ele não pode saber nem almejar jamais. Porque a atitude – essa tomada de consciência – seria já sair de si, trair seu próprio padecimento, tendo em vista também que narrar é esvaziar um *eu* – neste caso, o eu que agoniza. E, por sua vez, o ato de sair de si é interromper a dor. Interromper a dor, para o enamorado, mostra-se impossível, é quase uma proibição, enquanto durar, justamente, o tempo do sofrimento e do luto.

O enamorado pode até vir a tentar a superação desse sofrimento – seja pela arte, pela escrita – enquanto sofre, mas dificilmente consegue suplantá-lo, pois esta é sempre a premissa e a condição de seu presente.

Superá-lo, portanto, é impossível, a menos que, de algum modo, tenha já esgotado a dor de sua perda, coisa que o sujeito descobrirá no instante mesmo em que se perceber capaz de raciocinar e falar lucidamente sobre ela, construindo objetos que se sustentem apesar do sofrimento que os estimulou a surgir. Portanto, podemos assim dizer, nas atormentadas palavras de um apaixonado, que, quando amo,

sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escritura: estou *ao lado dela*, que está sempre fechada, violenta, indiferente ao eu infantil que a solicita. O amor tem certamente alguma coisa a ver com minha linguagem (que o alimenta), mas ele não pode se instalar na minha escritura (BARTHES, 1994, p. 92).

Por esse motivo é que a consagrada obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (2010 [1774]), como nos aponta Barthes (1994), se constitui um romance *epistolar*. A personagem escreveu as cartas enquanto vivia sua vida e, somente posteriormente, com o desenrolar do amor malfadado e o suicídio do herói, é que um segundo ente organiza a correspondência do jovem e a sistematiza, para só então chamá-la “livro”. A febre do amor não escapa jamais ao sofrimento circular e delirante. Para ver o sofrimento e dissecá-lo, ou escrevê-lo, é preciso estar acima dele. Ao enamorado, essa lucidez escapa e só ocorre em lampejos que logo se diluem no desespero da perda. Seria necessário que o amante superasse a dor para conseguir decompor/recompor o seu amor perdido, de modo que, enquanto não o supera, “só o Outro poderia escrever meu romance” (BARTHES, 1994, p. 81), nunca o sujeito do padecimento.

Entretanto, ao mesmo tempo, a dor do sujeito que ama se afina intrinsecamente com os malabarismos da ficção, uma vez que o estar-apaixonado também diz respeito inevitavelmente à construção de imagens que muitas vezes só existem enquanto ilusão e engano dentro da cabeça do enamorado. Dessa forma, escritura ficcional e discurso amoroso fazem as pazes em suas invenções e projeções. É por isso que a escritura de *O beijo não vem da boca* (2009) se apresenta fragmentária e disruptiva, sistemática unicamente em seu regime de desespero, abandono e incompreensão. É uma narrativa de ficção em primeira pessoa, mas, como a voz soluçante do enamorado, encontra-se toda alquebrada.

Compõe-se então a estória nascida no caos amoroso, em sua “enxurrada de banalidades” (BARTHES, 1994, p. 92), visão mergulhada num eu que ama e, portanto, se embaralha e se desmonta continuamente. O sujeito amoroso compila todos os pedaços de sua imagem venerada e quebrada e faz disso a obra. São sempre pedacinhos, estilhaços, fragmentos de uma história de amor, lixo e poeira de estrelas. Afinal, “os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis que só têm acesso à escritura através de um esforço imenso” (BARTHES, 1994, p. 81). Mas o narrador, justamente por ser um escritor, consegue adensar esses cacos de vida, colá-los, e assim remonta a sua amada ausente na narrativa, um ricto – sorriso no vazio, sorriso de morte, sorriso que não o é, sendo.

De Breno, o lixo amoroso, em sua “enxurrada” de lembranças, é composto por variados objetos, signos tipográficos, bilhetes, bilhetes-poema, estes que, afinal, em

determinada passagem do romance, nos revelam enfim o que seja o Passat branco – revelação que chega proximamente ao ponto em que a narrativa mostrará definitivamente seu verdadeiro “grau zero” (Berlim sem Luciana).

Um desses bilhetes guardados por Breno, extenso, levado junto com outra porção de papéis dentro do bolso do escritor, e que voaram com ele para a Alemanha, dizia assim:

*Passat branco*

A visão que mais dói. Final, para mim. Quatro e meia da manhã, não suportava mais a espera. Ouvi o barulho, fui à janela. Estava em vigília desde as onze, tinha comprado a salada, uma garrafa de champanhe. Tábuas de naufrago. Havia um Passat branco debaixo de meu apartamento, sete andares abaixo. Quando olhei, ainda te vi um pouco. Depois, você desapareceu do meu campo, como se tivesse se inclinado amorosamente para o motorista. Permaneceu assim por um bom tempo. Eu queria correr para baixo. Surpreender os infieis, envergonhá-los, colocá-los contra a parede. No entanto, a porta do elevador se abria de frente para o hall, me veriam sair, teriam tempo de se recompor. A escada dos fundos dava numa porta trancada à noite. Mas e se me surpreendessem? Você dissesse: “Está bem, melhor, não preciso fingir mais, vou-me embora”? Você saiu, ficou um tempo à porta, rindo. Conheço o seu riso feliz. Entrou no prédio, fingi dormir. Você entrou, foi ao banheiro, voltou inteiramente nua. Por que, se a vida inteira dormiu com a camisola de cetim? Aquela que eu adorava tirar, porque escorregava pelo corpo. Mesmo dormindo, eu sabia que você estava entrando na cama, por causa do contato frio e liso.

— Tem salada na cozinha. E champanhe.

— E é hora de tomar champanhe?

— Veio como?

— A Kombi da televisão me trouxe, não havia carona. Tivemos de buscar a telefonista da madrugada, por isso demorei.

— Minha rua é mágica. Quando os carros passam pela esquina se transformam. Kombis viram Passats. Não é curioso? [...] (BRANDÃO, 2009, p. 107).

O bilhete “Passat branco” revela: o amor teve fim. Luciana não está lá, em Berlim. Mais um bilhete inserido nesse trecho do romance vem sutilmente mostrar isso. Intitula-se “Devolução”, narrando a clássica atitude dos amantes de confiscarem os LPs quando o relacionamento acaba.

Ao longo da lista do espólio, com a catalogação de tudo o que será devolvido a Luciana, Breno afirma: “[...] O bronzeador Hawaí será inútil para mim, dizem que o sol da Alemanha é fraco, você *seria* infeliz lá, e me acusaria [...]. Fique com meus discos, apanho na volta, você gostava de vários” (BRANDÃO, 2009, p. 110, grifo nosso).

Há uma série de outros bilhetes, esboços poéticos que a personagem do escritor rascunha para tentar transformar em alguma poesia as memórias insistentes.

Relembrar, relembrar, relembrar... O enamorado então está preso, assim, em pelo menos dois tempos, o da fala queixosa, o *agora*, e o da memória, o passado revisitado. O vaivém entre lembranças autênticas na narrativa e a eficácia da memória em confundir tudo e também a ossatura puída da narração amorosa. Assim, constrói-se, por tantos *frames* reminiscentes e lascas de presente,

uma cronologia quebrada, interrompida por saltos, antecipações e digressões, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, [que] convém melhor a uma visão do tempo privado de qualquer capacidade de um apanhado geral e de qualquer coesão interna (RICOEUR, 1995, p. 137).

Terminologia cinematográfica, a imagem do *frame* não é vã, aqui, como se pode perceber. A voz narrativa, de modo geral, também opera como a câmera no cinema, e as aproximações possíveis entre a filmografia e a ficção no romance de Ignácio de Loyola são muitas.

Uma das primeiras imagens de seu romance é uma cena capturada pelo videoteipe. Breno, acordando de seu sonho intranquilo, dentro do avião, apanha a câmera e filma o Brasil a se afastar, enquanto pensa num Brasil como se fosse um sorvete de frutas tropicais a se derreter, imagem fílmica e pensamento andando de mãos dadas.

Sobre essa aproximação do foco narrativo e o jogo de câmera – evidente, de fato, mas sempre pertinente de ser lembrado –, o livro de Beth Brait (1993) que comenta a estruturação da personagem de ficção, embora seja um manual introdutório acerca do tema, oferece-nos uma imagem valiosa, ao intitular o seguinte tópico como “A personagem é a *câmera* [grifo nosso]”:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados [...]. Quando a personagem expressa a si mesma, a narração pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido” (BRAIT, 1993, p. 60-61).

A matéria narrada é influenciada diretamente pela condição de escritor do narrador, ainda mais quando esse escritor possui, por exemplo, um apego pela imagem gravada através da câmera filmadora, e pela voz no gravador. As “diversas formas” pelas quais a voz narrativa da personagem se expressa, então, assumem variadas linguagens: signos tipográficos mil que tentam apresentar, mais do que representar, a dimensão imagética de uma narrativa. Os *tapes* de Breno compõem uma espécie de

“diário de bordo”, assim – sendo o diário uma das formas possíveis apontadas por Brait na narração quando o *eu* assume esse lugar da fala –, mas um diário composto por muitas ferramentas “verbo-audiovisuais”.

O diário de bordo do sujeito amoroso, neste caso, estrangeiro em solo alemão, não é muito diferente, em essência, do diário ensaístico que o narrador de Osman Lins comporá em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), como veremos, ambos empenhados nessa escrita íntima que permite à voz narrativa assumir os contornos de um *eu* que em suas limitações se abre para o infinito, porque detém – ou pensa deter e manipular – o poder da escritura.

Mas vale ressaltar ainda que a narrativa de *O beijo não vem da boca* (2009), embora tão saturada pela voz de um *eu* e dos gêneros narrativos de sua intimidade, admite ocasionalmente vozes alheias – o modo como, afinal, conhecemos outras verdades para além das verdades de Breno. Todavia, se ele controla a narrativa, controla também o que lhe desmente. Por que permitir então que esses dados adentrem a obra?

Uma possibilidade: “A narrativa que trata de sua própria narrativa nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre contar como essa narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir” (TODOROV, 1970, p. 144). Salvo arbitrariamente, assim, a narrativa de Breno não poderia se revelar possuidora de uma segunda narrativa dentro de si, não fosse a admissão dos elementos externos.

Se ele mesmo nos contasse a verdade, acreditá-la-íamos, uma vez que o chão inteiro passa a trepidar quando a condição da narração em primeira pessoa é incerta e titubeante? Os elementos de “fora” – não fora da obra, mas fora de Breno – vêm preencher sua linguagem alquebrada e lacunar.

Breno deixa sua mentira ser revelada para que a narrativa possa seguir – paradoxal continuidade que só é possível ao expor a relativa ilegitimidade da própria narrativa. A carta que nos revela o tal embuste do romance diz:

Querido

Os fragmentos que recebi são pedaços de romance ou porções homeopáticas do seu diário? Mamãe vive falando em porção homeopática e ela passou por aqui hoje de manhã para trazer os remédios do Jaiminho. Quanto a fragmentos dá a ideia de material trazido da Lua. O que não está longe. As pedras e poeira da Lua estão distantes, intocadas, imutáveis. Como a tua fixação em determinadas circunstâncias. Repete até saturar. Não posso mais ouvir falar no Passat branco. Encheu! [...].

Depois do pau, uma alisada. Gostei da ideia de colocar Luciana em Berlim. Como se ela tivesse ido, um processo final de relacionamento, mantendo os diálogos que os dois nunca tiveram. Precisa ser muito desenvolvido. O bom é

que você conseguiu trazer dela as respostas que daria. Como fez? Anotações ou essa aparelhagem de videoteipe? [...].  
 Prepare o lombo. [...] Está mais do que na hora de se mancar e terminar com encenações burlescas. Não têm sentido. A madrugada com o Passat é uma fixação que tem alimentado sua vida. Qual é? Luciana virou pó da Lua, gira em outra órbita. Ainda não aceita o fato? [...] O problema foi o baque que o nosso grande homem sentiu. Caiu das alturas. Logo com ele? Abalou as estruturas. E daí? Ela mentiu? Por causa de uma mentira que te descontrolou, não destrua a emoção que veio antes. [...] (BRANDÃO, 2009, p. 164-165).

Como se vê, finalmente, os diálogos com Luciana no Café Einstein nunca existiram. Quer dizer, existiram, é claro, mas apenas na ficção esboçada pelo próprio Breno enquanto escritor. O sofrimento de Breno, contudo, é ilegítimo, porque transformado em sua tentativa de narrar? Provavelmente não ilegítimo, mas tendendo a superar-se, suplantá-lo. Com isto, o que será feito, a partir de agora, com a narrativa dessa ausência confessada? Como haveria de prosseguir o romance *O beijo não vem da boca* (2009), assim que se instaura plenamente esse novo paradigma (Luciana não veio, e devo seguir com minha vida)?

### 2.3 A solidão e a estrangeiridade

De fato, algo muda na paisagem do romance quando, sobre os diálogos com Luciana em Berlim, é revelado o seu caráter de invenção. O Café Einstein não se fará mais presente como cenário. Breno o abandona, cansado, talvez, da tentativa de remontagem de Luciana por meio da cena repetitiva.

O narrador, a partir da carta enviada a Ana, comentando sobre o seu romance esboçado, e após a resposta da amiga, com ligeira reprimenda, permite-se um novo paradigma: aceitar a ausência de seu amor e vagar por Berlim para ver a cidade, e nós ao seu lado, como se saíssemos a passeio, dando-lhe o braço.

Ele permite que seus olhos atuem, a partir de agora, mais como câmeras que registram não apenas e obsessivamente Luciana, mas esse espaço estrangeiro, novo, filtrado pela solidão do próprio homem enquanto estrangeiro em terras longínquas, de língua estranha. Não mais compondo “encenações burlescas”, a solidão agora faz morada plena, sem a tentativa de sublimar nada.

Breno ainda sofre, é claro, e muito, porque o amor de Luciana não é mais uma possibilidade – começa a se dar conta. E o sofrimento, lento e vagaroso, perdura, anuncia-se em sua inteireza. Amostra disso é a seguinte passagem:

Recortava revistas e jornais. Notícias sobre a Alemanha. Procurava entender o país através do que lia, porém o entendimento era parcial, o publicado vinha filtrado, visão unilateral, coisa para se desconfiar. Nos últimos tempos cochilava no começo da noite, acordando pelas nove para ler ou escrever, e correr a um peep-show, pular de cabine em cabine [...].

Uma noite, vendo a tesoura com que cortava os papéis, teve a ideia de furar o olho. Atraído pela tesoura prateada, se viu caminhando para ela. Irresistível. [...] Assustou-se, apanhou a tesoura, arremessou-a para trás de uma estante. No dia seguinte, foi impossível tirá-la, saiu debaixo de uma nevasca para comprar outra. Prometeu nunca mais querer furar o olho (BRANDÃO, 2009, p. 151).

Por sua solidão em terras desconhecidas e pela própria imagem do homem prestes a furar os olhos, é impossível não compará-lo àquela outra imagem, a que nos é fornecida pela narrativa de Édipo. Como a de Édipo é a condição de Breno, feito ser vagante em desespero, igualmente condenado a errar a esmo. À semelhança de Édipo, Breno a ponto, ainda, de furar os olhos. Édipo que, por sinal, podemos dizer, acaba cego por *amar demais* – o crime de seu amor incestuoso é a concretização da ruína que ele tanto tentou evitar.

Assim, pode-se dizer que é por amar demais aos seus, por exemplo, e conseqüentemente com medo do parricídio predito, ao tomar conhecimento da profecia que lhe diz respeito, que Édipo sai do reino em que acredita ter nascido e vaga por terras longínquas, chegando à terra em que o espera o destino inevitável. É por amar demais, enfim, que se vê também condenado à solidão, a vagar, em exílio. E a solidão não deixa de ser um dos pilares fundamentais da perda amorosa, e conseqüentemente dos romances aqui estudados.

Édipo, afinal, é apartado, como punição por seus erros e por sua fala apaixonada, e constrói assim esse emblema primário da solidão que anda de mãos dadas com a cegueira, com o amor e com a estrangeiridade. Sobre essa relação, disserta ainda Octavio Paz (1984):

Todos os homens, em algum momento da vida, sentem-se sozinhos; e mais: todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que vamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro. Sua natureza – se é que podemos falar em natureza para nos referirmos ao homem, exatamente o ser que se inventou a si mesmo quando disse “não” à natureza – consiste num aspirar a se realizar em outro. O homem é nostalgia e busca da comunhão. Por isso, cada vez que se sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como comunhão (PAZ, 1984, p. 175).

Breno, em sua solidão, buscou a comunhão com a imagem ausente da amada. A tentativa, contudo, esvaziou-se. Breno então vagueia para distrair-se,

deambulando pela capital berlinense, como o estrangeiro que é. Compara geografias, modos, costumes. Homem que vivencia a existência de um muro a cortar um país e um planeta pelo meio: está isolado.

Com a imagem de Luciana no fundo da mente, um eco, que retorna à superfície do lago e volta a submergir, Breno escreve suas cartas, corresponde-se freneticamente com Ana; frequenta exposições, mostras de museu, quase todas sobre os horrores da guerra, exibição de escombros e destroços. Vai também às salas onde, por alguns trocados, é possível assistir às *strippers* – pois o sexo, a sensualidade e a linguagem libertina são marcas recorrentes no romance, e compõem também sua identidade.

É por meio de suas andanças que Breno conhece outras mulheres. Seria possível amar uma outra, esquecer Luciana? Conhece Ulli, a alemã de Colônia – o relacionamento não vinga. Conhece Marinez, a brasileira, também em errância sobre solo alemão, que tem “hímen complacente” e procura dinheiro nas gavetas e interiores de antigos móveis da época da guerra. Marinez também parte. O escritor se obceca com uma dançarina, procura continuamente a *stripper* que viu no peep-show – o qual ele frequenta religiosamente todas as tardes, para fugir da angústia das horas mortas –, aquela mulher que tem a “bandeira brasileira tatuada na coxa”. Sua imagem é esquiva e fugidia, inalcançável.

Todas essas figuras femininas, de certa forma, afastam Breno da imagem de Luciana. Mas todas elas, ao mesmo tempo, o devolvem à primeira, e só o entocam mais profundamente em seu isolamento. Não possui nada além de sombras e ausências, a vida como um adeus. Seu discurso para sempre marcado pela falta, pela extrema solidão do estrangeiro e do amante.

Breno então erra por Berlim para distrair-se, dizíamos. Como uma miniatura do jovem Werther, perde-se na paisagem, a contemplar e revolver a dor. A natureza, contudo, se faz a cidade (Barthes, 1994, p. 78), para o caso de Breno. Tenta uma socialização mínima com a comunidade brasileira na Alemanha, depois de decidir que já não pode recusar mais convites para uma boa feijoada:

A feijoada aqui tem importância que ainda não alcanço, apenas intuo. Pelo tanto que falam, os planejamentos (“Você me arruma farinha de mandioca torrada para a farofa”), a programação. Excitação nas vozes, rostos. Gente que está por aí e não sei o que faz, brasileiros que rodam mundo na malandragem, filando comida e hospedagem, espertos como quê. Feijoada. Elo com a terra-mãe. Código que não decifro e nem posso ter a pretensão.



Não sei o que acontece comigo. Dominado por um terror invencível, me fecho em casa (BRANDÃO, 2009, p. 29).

Breno está, aí, no momento em que superou o primeiro instante de sua imobilidade, quando se via trancafiado por vontade própria no apartamento, mergulhado em lembranças de Luciana e do Brasil; e agora segue sem rumo pelas ruas ao longo das tardes. Algumas coisas se destacam nas lentes da solidão. Mas a multidão de rostos se funde num presente amontoado e triste, indiscernível.

A história do apaixonado é também esta: o mover-se pela cidade e pensar o objeto do amor; pensar que este deve estar em alguma parte, movendo-se ele também. Mover-se *lá*, distante, é como estar habitando *aqui*, indiferente à minha presença, eu que sofro a ausência bruta e fantasio uma presença que me despreza: “Você se locomove por esta cidade como se fosse o dono dela”, pensam os enamorados de seus objetos de desejo ausentes. “Está em todas as brechas, em todas as partes”, ecoando a todo instante na mente de quem ama sem possuir – nunca o corpo amado será possuído pelo amante, de fato, embora nenhum amante jamais tenha conseguido se libertar do desejo da posse.

Deixar todas as coisas ao redor se transformarem no ser amado: poder obscuro da solidão de quem ama. Eu, contudo, contrariado, me recuso a dizer uma vez mais seu nome, o nome daquele que me escapa. Tento sossegar minhas dores. Todavia, a ferida está aberta: ausência que preenche a minha vida por completo para em seguida sugar a própria vida de dentro de mim.

Sob a depressão do lusco-fusco, na luz mortiça, tentando escapar das imagens fantasmagóricas da lembrança, o estrangeiro descreve sua trajetória, busca quase vã pelo alento, sepultado no vazio das horas, à deriva:

Agora é sábado, o dia penetrou num setor perigoso. Não é noite, não é mais dia, fica uma luz morta, agressiva. Se consigo atravessar este período, penetro na noite. Sem inquietação. Meu problema é este momento indeciso, hora besta que me deixa agoniado, nem sei por quê. Lembranças indefinidas. Memória de coisas perdidas – jamais possuídas –, tentativa inútil de me recuperar dentro de um instante. Mas qual? Pensei que tivesse deixado tudo para trás, para além desta cúpula de cristal onde me refugiei. Do outro lado de um muro que ergui, assim que saí de São Paulo. No entanto, aqui, percebi que nada tinha mudado, o cristal era fino e se quebrou (BRANDÃO, 2009, p. 42).

Ele segue para o peep-show, buscando os filmes pornográficos, as mulheres nuas. Para acalentar a tristeza, eis o sexo. Ou ainda não o sexo a dois, mas a possibilidade de observar a nudez alheia, nessa atitude solitária de espiar pelo pequeno buraco da intimidade murada do outro; da mesma forma como se ergue o muro de

Berlim, ergue-se também a existência alheia e a sua própria. Experimenta Breno a solidão de contemplar o corpo alheio, que se despe vestindo ao mesmo tempo como que uma cortina de ferro:

A mulher abre suas pernas, mostra o fundo de sua boceta e sabe que, atrás desta janela e de todas as outras, homens batem punhetas. Homens sem coragem de chegar a ela, sem coragem para o toque, aqui não há perigo, não é preciso nada. Nem falar, nem gostar, nem se comprometer, nem sofrer, apenas olhar e gozar. Ninguém olha o rosto da gente, ninguém sabe o que está se passando por dentro de nossos olhos, ninguém vê a boca seca, nem o bater acelerado e o vazio do coração (BRANDÃO, 2009, p. 48).

Depois da exibição, terminada a sessão na cabine, Breno está a salvo da “luz fatídica do sábado”, segue “solto na noite, sem ter para onde ir” (BRANDÃO, 2009, p. 52). Depois do sexo, ou ainda, depois do olhar de *voyeur*, que busca o sexo sem comprometer o isolamento do corpo, segue-se a irremediável solidão, a tristeza circular e retornável. O sexo é também uma grande solidão, que, ao lado da ausência do objeto amado, e juntamente ao isolamento do estrangeiro a vagar, permeia toda a obra, compondo uma solidão tríplice, e que mais tarde se torna até mesmo a solidão da obra<sup>3</sup>.

Ser estrangeiro é, enfim, o que está no centro do amar, seja eu um estrangeiro de mim mesmo; eu um estrangeiro do mundo, que não me compreende enquanto amante e me isola em minha profunda solidão; seja eu um estrangeiro para o outro, que não me reconhece jamais, e o outro, por sua vez, o meu estrangeiro absoluto, aquele que desejo em sua outridade extrema em relação a mim, único que poderia acessar minhas entranhas estando *fora* de mim. É como sugere Octavio Paz (1982), nesse vínculo entre solidão e estranheza:

A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. Somos seu lugar, a marca de sua ausência? É uma imagem? Contudo, não é o espelho, é o tempo que o multiplica. É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição (PAZ, 1982, p. 162).

Então Breno vaga pelo sertão dessa solidão de uma terra estranha; e o ser estrangeiro em Berlim, ou em qualquer outra parte, por fim, não é nada mais que um ser

---

<sup>3</sup> Desenvolveremos de modo mais elaborado a ideia da solidão da obra ao final deste capítulo, item 2.6.

estranho a si mesmo; reconhecer-se fora, no outro que falta, querendo o outro que não se alcança jamais: a outra margem do mundo.

## 2.4 A questão do sexo

Tem espaço amplo no romance de Ignácio de Loyola Brandão a questão do sexo. O linguajar do narrador é sexo; as *strippers* são sua obsessão, em Berlim; o corpo de Luciana é trilhado ponto a ponto, nu, pela memória, compondo uma cartografia do afeto e do desejo. O que é esta sexualidade clara e expansiva, que não se esconde nem se envergonha, linguagem devassada, presente na obra?

De princípio, a linguagem que narra os mecanismos sexuais já traz em si o que podemos denominar de face libertária, aspecto que adentra o substrato linguístico e faz dele seu espaço de libertinagem. Erotismo e linguagem não se separam. Dessa forma, a linguagem literária imantada pela questão do sexo é a manifestação de um poder subversivo e libertador atribuído *duplamente* à linguagem – o de transpor interditos pela ficção e pelo sexo.

Esse caráter libertário justificaria a plena presença do sexo pulsante no interior da obra literária em questão: um desejo de libertar-se, de alcançar a liberdade de uma expressão sem amarras. No romance, esse desejo que se vincula à própria liberdade da linguagem se ampara, por exemplo, na seguinte passagem, quando o narrador relembra, contando em terceira pessoa, um episódio da infância:

[...] No muro dos fundos da igreja, indo para a missa das sete, viu a revelação.  
 BOCETA. A palavra escrita em letras vermelhas, enormes. Explodiu na cara dele.  
 — O que é boceta, tia?  
 Levou um tapa na boca, a tia foi direto ao confessionário. No dia seguinte o muro estava pintado de amarelo-ovo, outra vez.  
 — O que é boceta, pai?  
 De castigo, sem sair quinze dias.  
 — O que é boceta, professora?  
 Suspenso por três dias.  
 — O que é boceta, padre?  
 Não terá absolvição enquanto repetir palavras como essa. Bosta, que boceta é esta pela qual a gente sofre tanto? (BRANDÃO, 2009, p. 124)

A linguagem para a criança é ilimitada, e não discerne o bem e o mal dos homens crescidos. Contudo, é na infância mesmo que essa linguagem começa a ser polida, para o bem ou para o mal, e nisto amordaçada, silenciamento tão próprio do

mundo dos adultos por sobre as inquietações pueris.

É na infância que nos são apresentados tantos interditos a partir da linguagem, e que se apresentam todos os tabus. Afinal, é pela linguagem que se diz “isto não se pode fazer”, “isto não é digno” etc.

Mas o interdito também é posto para ser violado, de acordo com o que aponta Bataille (2017, p. 88) em seus estudos acerca do erotismo, sobretudo em relação a preceitos morais e religiosos, de modo que, na vida adulta, a criança acaba por descobrir como possibilidade sagrada, produtiva e criadora a própria ultrapassagem de um limite.

Ainda no sentido das proibições da vida de Breno, crescer sob o peso do interdito moral de uma cidadezinha pequena faz com que a personagem se espante ao ver a cena de um filme em que um rapaz toca sem medo o braço de uma garota. Diante do espanto, ele percebe que algo está errado no funcionamento do mundo, pelo menos o mundo que lhe foi apresentado: “Aquela imagem congelada em minha memória era a primeira mostra de que algo estava errado no lugar em que eu vivia, no meio que me condicionava. Algo que eu não aceitava e estava disposto a modificar” (BRANDÃO, 2009, p. 121).

Disposto a modificar a interdição que lhe inculcaram, agora homem crescido e em posse de uma escritura, a linguagem do sexo vem romper o limite que o sepultava em contenção. O que Breno diz e escreve, enquanto personagem, e também narrador, é sempre sem pudor, escancarado. O próprio fato de ser escritor é uma provocação à ordem do mundo, podemos dizer.

A linguagem de ficção, assim, é essencialmente o deslimite, e, diante do sexo, imiscuindo-se à questão do sexo, faz-se ainda mais despudorada. O linguajar obsceno é uma forma de não temer o que antes fora apresentado como o censurado, aquilo que se não pode professar.

Deliberando sobre essa questão, e, mais especificamente, sobre a condição da prostituição, Bataille (2017), em seu comentário sobre o erotismo, afirma que a palavra que designa um órgão sexual ou os atos sexuais, ou seja, a palavra que se traveste de sexo, nos chega sempre como uma proibição, a princípio: não se pode nomear esses órgãos. Assim, justamente, “nomeá-los de uma maneira desavergonhada faz passar da transgressão à indiferença que coloca no mesmo patamar o profano e o mais sagrado” (BATAILLE, 2017, p. 160). Desse modo, a atitude de Breno de

apropriar-se do que por toda a sua infância e adolescência fora a palavra proibida é também colocá-la no lugar de honra de uma criação artística, conferindo a ela o peso das coisas sagradas.

Nessa questão ainda sobre a linguagem a nomear os interditos sexuais, Bataille (2017) se refere tanto à linguagem da prostituta, por exemplo, que imuniza o ato sexual de toda (i)moralidade, aproximando-o, nesse esforço de indiferença ante as demandas da profissão, à irrepreensibilidade de um ato sagrado e à pureza de um sacrifício sagrado, como também se refere à linguagem dos amantes, na cama, na intimidade, naquele instante em que os apaixonados permitem-se quebrar a barreira da fala obscena, mesmo os mais puritanos, dizendo tudo o que se não pode professar à luz do dia, e assim experimentando pela linguagem “suja” toda a liberdade sexual que beira a experiência religiosa, que consagra o momento de extremo amor entre seres.

A linguagem de Breno, então, não se envergonha, sobretudo não a linguagem de seu amor – que é também marcadamente sexual – por Luciana. De fato, “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida” (PAZ, 1994, p. 15), dificilmente concebíveis sem que se experimente a mistura entre eles, uma mistura tão complexa que, a seu tempo, trabalha concomitantemente em direção à vida e em direção à morte.

Dizer, portanto, que o sexo é parte fundamental da vida não o transforma necessariamente em algo da ordem da mais pura alegria, pois o sexo traz também o luto, uma vez que é, a seu tempo, enquanto vigor, igualmente o fenecimento.

Cada gozo, uma pequena morte, para então renascer o amante, para então morrer de novo, e assim indefinidamente, até que se morra, de fato: eis a prisão do prazer no corpo. Nessa relação entre amor e morte, em suas faces de alegria e tristeza, afirma ainda Bataille, na introdução à obra *O erotismo* (2017):

Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, [a paixão] introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara ao seu contrário, ao sofrimento [...].

As chances de sofrer são tao maiores na medida em que somente o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte [...]. A paixão nos engaja assim no sofrimento, já que ela é, no fundo, a busca de um impossível” (BATAILLE, 2017, p. 43).

Assim, a paixão do sexo, em seu jogo de vida e morte, é também uma porção de tristeza e amuo, um cansaço, ao querer possuir o outro plenamente e, mesmo na conexão mais cerrada dos corpos, não o conseguir – paradoxo de “amarmos simultaneamente uma alma imortal e um corpo mortal” (PAZ, 1994, p. 116). Nesse sentido ainda, como Bataille (2017) aponta também, “a paixão nos repete incessantemente: se possuíres o ser amado, esse coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o do ser amado”, mas esta é, potencialmente, uma promessa ilusória (BATAILLE, 2017, p. 44).

De modo que o sexo, bem como sua fala apaixonada, que motiva a enunciação em *O beijo não vem da boca* (2009), quer também, em sua abundância, em sua profusão de linguagem e de detalhamento, celebrar a glória do corpo e do amor, mas coroar uma falta primordial: a alma sempre esquiva do corpo, a impossibilidade de fundir-se, pelo amor, com o corpo amado, e a impossibilidade de articular, mesmo em extrema liberdade, o discurso do erotismo, do sexo, do desejo em sua plenitude.

Assim, tendo-se a linguagem no centro do jogo do sexo e do amor, quando eu, amante, recrio a alma do objeto desejado e ausente como uma presença, via linguagem, já não me falta a alma que menciona Paz (1994, p. 116), esta que burilo a meu bel-prazer uma vez que a fabrico com meus próprios instrumentos ficcionais, mas também aí já não tenho o corpo. Assim, então, algo também falta, *continua* a faltar – esse corpo que, sempre, no fim das contas, é aquilo que, por primeiro, quero possuir.

Contudo, de acordo com o que segue Paz (1994) a ponderar, mesmo na impossibilidade dessa junção plena, impossibilidade de um encontro que suprima o grande espaço que cabe entre dois corpos que se abraçam e se desejam, ainda assim, inevitavelmente, amamos: “[...] A carne se corrompe, nossos dias estão contados. Contudo, amamos. E amamos com o corpo e a alma, em corpo e alma” (p. 17), mesmo que seu encontro final e concomitante seja impossível.

Nessa impossibilidade de reter o outro, portanto, podemos de certo modo encaixar a “desistência” de Breno em remontar Luciana, entendendo enfim que o gesto dessa remontagem, via palavra poética, só produz outras e outras ausências, multiplicando a presença de um fantasma. Assim como a linguagem cotidiana, referencial, configurar-se-ia como uma morte da própria linguagem, na intenção de apagar-se para chamar os objetos e não apenas enunciar sua designação, na ilusão, enfim, de trazer a existência dos objetos ao nomeá-los, a linguagem de ficção, por sua

vez, no caminho contrário, é o tornar-presente de uma ausência insubstituível, linguagem que passa a ser o próprio referente do universo poético, possuindo apenas sua opacidade, seu mundo criado através de um opaco vazio que não permite que nada a trespassse.

Breno não teria, assim, outra Luciana que não fosse a mesma Luciana que nós mesmos temos – uma fictícia, inventada pela linguagem –, presença de sua própria ausência, somente possível pela palavra vazia, tudo isso em acordo mesmo com o que Jeanne Marie Gagnebin (1998) aponta, num texto que versa sobre as relações entre a memória, a verdade e a ficção, sempre em conjunção com a ideia da morte:

Se as palavras só remetem às “coisas” na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa (GAGNEBIN, 1998, p. 218).

A escritura, pergunta Gagnebin (1998), não seria então isso mesmo, um lidar com a ausência potencializada que os signos linguísticos sempre evocam? No bojo dessa reflexão, conseguimos postular ainda que, talvez, a desistência de Breno em perseguir a imagem de Luciana em Berlim venha justamente diante do entendimento, para o personagem, de que, pela ficção, não se tem nada além do vazio de um corpo feito de palavras.

Um corpo possível, sim, mas nunca a presença que não seja uma ausência. Esta que pode, pela linguagem poética, transformar-se na única verdade acessível, e ainda assim um vazio, o fantasma. Mas, vendo nesta falta o exato triunfo da linguagem literária, ainda pergunta Agamben (2013): “E não nos foi dada a linguagem para libertarmos as coisas de suas imagens, para levar a aparência à própria aparência, para conduzi-la à glória?” (AGAMBEN, 2013, p. 125).

De fato, a linguagem brinca então com seu próprio caráter esvaziado e esquivo: alterna-se o sentido de seu vazio entre disfórico e eufórico, ou seja, positivo e negativo, como perda e vantagem – eis, enfim, o tal “poder obscuro” de que nos falara Blanchot (2011).

Justamente aí, na perseguição das coisas que não se alcançam, dos contrários que se unem num jogo, o desejo do homem não pode encontrar descanso, sendo um jogo constante entre vazio e preenchimento, entre morrer e viver, pois, afinal, “talvez o verdadeiro nome do homem, a cifra de seu ser, seja o Desejo” (PAZ, 1982, p.

165), e esse desejo não encontra fim. Esgotar-se seria matar o próprio homem. Mas ele, o desejo, continuamente conduz o homem, de modo vibrante, incansável, à fonte da linguagem, onde a aparência, pelas ausências, traz uma espécie de glória irresistível.

O amor, dessa forma, enfrenta as mortes sucessivas, a falta constante, a busca pelo outro, pelo preenchimento, e segue; esse amor só se consagra ao celebrar a ausência, justamente no que nunca se satisfaz ou se esgota, ausência indelével, a do objeto amado e a da palavra. O amor e a linguagem operam semelhantemente, assim, tal qual nos descreve Paz: “A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia [...]. Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas” (PAZ, 1994, p. 11), perseguimos, portanto, o vazio esperançoso e arruinado de uma espera que nos alimenta.

## 2.5 Cartografia do afeto

Amar uma mulher solar, então, traçar uma cartografia do afeto sobre o corpo dela, o corpo aberto, uma ferida, outrora um gêiser, um minério estranho, estrelado-mar, “olho-te espantado” – a cena do enamorado diante do corpo de seu amor se dá como no poema de Mario Quintana (2003), cujos versos nos oferecem a pertinente imagem do deslumbramento de um eu lírico diante de um corpo que ele subitamente ama e não compreende:

Olho-te espantado  
 Tu és uma Estrela-do-Mar.  
 Um minério estranho.  
 Não sei...

No entanto, o livro que eu lesse,  
 O livro na mão.  
 Era sempre o teu seio!

Tu estavas no morno da grama,  
 Na polpa saborosa do pão...

Mas agora encheram-se de sombras os cântaros

E só o meu cavalo pasta na solidão (QUINTANA, 2003, p. 79).

Amar, enfim, sentindo que o objeto de desejo – este espanto, este *espantalho*<sup>4</sup> – se entranha por dentro de nós; enquanto, ao mesmo tempo em que essa

---

<sup>4</sup> O espantalho surge aqui como uma figura de amor e de proteção, enquanto, ao mesmo tempo, também



total e íntima invasão é orquestrada, ele nos permanece estranho e desconhecido, até mesmo assustador.

O ser amado, assim, se faz como um mistério murado, a que eu não posso decifrar. Mas, de todo modo, tento doidamente possuí-lo, espiar por cima de seus limites, num esforço inútil mas teimoso por entender de que modo é que ele me entranha. Assim, amar, afinal, como sugere Agamben (2013), é

viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada (AGAMBEN, 2013, p. 51).

Sempre exposta e murada, Luciana é esse enigma para Breno, tal como, para o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), Julia o é. O enigma pressupõe uma resolução: mas o ser amado a isso se nega, ainda que prometa a resposta inalcançável, alimentando desta forma a relação de desejo.

Mesmo sem perspectiva de resolução, o paradoxal enigma do desejo não deixa de nos afetar jamais. Seu poder é justamente fazer-se incontornável mesmo em seu caráter inapreensível. *Decifra-me ou te devoro*. É necessário, de fato, ser devorado, pois só assim se escreve a narrativa do desejo, de modo que, conseqüentemente, o enigma do amor não encontra resposta. O amante, por sua vez, nunca escapa: ele é sempre devorado pela demanda que o objeto amado lança em sua direção.

Assim, Luciana, para Breno, é um imponderável. Ele recolhe de Luciana – ela com seu olhar de câmera, com o sorriso indecifrável, com a paixão por passar horas sob o sol, e com sua trança que cresce no topo da cabeça – milhares de detalhes, porque ama este corpo que se movimenta no mundo, e, pelas brechas e poros, Breno tenta entrever a alma de sua amada – sempre murada, como todo objeto amado. Nessa minúcia, dentre tantas coisas, Breno diz do olhar de Luciana:

Há um mistério, não é amargo.  
Eu chamaria o enigma dos olhos transparentes. Havia dias em que, sem explicações, teus olhos brilhavam mais. Ficavam translúcidos. Enigma, porque nem correspondiam a mais alegria, crise apaixonada etc. Nada. Penso que era simplesmente teu dia de olhar transparente (BRANDÃO, 2009, p. 102).

---

se configura como a imagem daquele que apavora e afugenta. A análise dessa visão aparecerá mais à frente, quando examinarmos *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), em que a presença de um espantalho se faz fundamental à economia da obra.

Amar, assim: olhar muito atentamente, colher tantas e tantas coisas à sombra do corpo alheio, até que seja possível, através da memória, mesmo que muitos caminhos se emaranhem, recompor a geografia da amante, mapa do amor, cartografia do afeto, a partir dos traços aprendidos de cor, como demonstra Breno:

Sabia que estava feliz quando o riso conjunto do olhar e da boca era acompanhado por um ligeiro fremito do nariz, excitado e vertiginoso [...]. Durante dois anos, explorei cada ponto do seu corpo, queria conquistá-lo, abrir meus caminhos através dele. Fazer mapeamento. Só me faltou usar lupa para contemplar os poros. Sabia até mesmo o tamanho dos pelinhos, a cor variada [...]. Nenhuma aventura é maior do que esta, a exploração do corpo amado, enquanto dorme, no banho, na praia, ao se vestir, na cozinha [...]. Gostava de deslizar a mão, a um milímetro de sua pele, vagarosamente, sem tocar, mas pulsando com a vibração, a energia que vinha, os pontos em que era mais quente, as zonas quase geladas. Ia dos dedos dos pés à cabeça, ela imobilizada. E aos poucos como que despertava. Tremores, o riso quando vinha a cócega, outro arrepio quando os dedos sobrevoavam o bico dos seios, minha mão a encobri-los totalmente. Curioso, mesmo sendo grande e desajeitado eu conseguia fazer isso com delicadeza. Um milagre (BRANDÃO, 2009, p. 38-39).

Breno desliza a mão por sobre o corpo da amada como se estivesse sob efeito de um encanto, e conhece até mesmo o fremito do nariz, e promove desse modo a sua arqueologia pessoal, e prova que o sujeito enamorado tem uma missão, imposta pessoalmente a si mesmo, a saber:

Vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (me pareço com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). Essa operação é conduzida de uma maneira fria e atônita; estou calmo, atento, como se estivesse diante de um inseto estranho, do qual bruscamente não tenho *mais medo* [...]. (Eu via, friamente, tudo de seu rosto, de seu corpo: seus cílios, a unha do dedão do pé, a finura das sobrancelhas, dos lábios, o brilho dos olhos, certo grão de beleza, uma maneira de esticar os dedos ao fumar; eu estava fascinado – a fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, *a causa do meu desejo*.) (BARTHES, 1994, p. 62-63).

O sujeito amoroso olha a quem ama tão de perto, extático, que chega a afastar-se e imobilizar-se ao longe, na paradoxal distância da contemplação microscópica, fria por alguns instantes.

Está assim o sujeito amoroso colhendo a matéria muda que mais tarde comporá o corpo fantasmagórico da ausência de seu objeto de desejo, o corpo rememorado.

É preciso reter do amado tudo, tudo o que o torna *adorável*, para que, mais tarde, mesmo à distância, ele possa ser revisitado constantemente.

Todavia, a princípio, nos instantes que antecedem o evento original da paixão, mal se discerne o que poderia haver de adorável nesse corpo outro, não se pode adivinhar o que, mais tarde, fará com que eu me empenhe em total devoção sobre ele, por longos dias; detecto apenas certas extremidades e arestas estranhas, índices que não decifro bem, um penteado, uma forma característica de sorrir, um dente que se inclina sobre outro..., enfim, o objeto em vias de ser amado é, a princípio, apenas um corpo, não ainda o corpo que o amante deseja possuir, mas um corpo e um rosto estranhos.

Em dado momento, contudo, a contemplar o rosto do outro, o rosto estranho, que solicita algo constantemente, ocorre o lampejo, e o amante se torna efetivamente o amante, quando percebe esse estado em potencial, e se pergunta: “É este, afinal, o rostinho que vou amar?”. A partir daí, um pequeno salto, está-se amando. Ama-se um corpo cujas estranhezas todas se tornam adoráveis, eclipse luminoso do desejo. E o amante, em lascas de lucidez, não pode se privar à indagação, enquanto contempla o objeto de seu amor:

Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? Ou é apenas uma parte desse corpo? E nesse caso, o que, nesse corpo amado, tem tendência de fetiche em mim? Que porção, talvez incrivelmente pequena, que acidente? (BARTHES, p. 14-15).

Curioso que o corpo seja justamente aquilo que, na perda amorosa, tendo ido embora, ainda assim, de todos os modos possíveis, permanece, esgueirando-se continuamente pelas lacunas, como uma memória do que se perdeu, *restando*. Aquilo que resta, em descanso ou à margem, ao redor, o que sobra, é o que está imóvel, acabado, morto, e a morte é o reino do silêncio, como suspirou Hamlet um dia: “*The rest is silence*”. Mas o silêncio ainda conta a história de uma permanência.

Vão embora com o corpo todos os traços da silhueta que compunha o alvo de desejo do amante, o amante que fica a sofrer, enquanto o outro parte. Mas o desejo, em si, permanece, alimentado sabe-se lá por que estranha alquimia da ausência.

Imagem recorrente: a falta do ser amado é como a perda do membro amputado, e o membro, como um fantasma, mesmo muito depois de extirpado, continua presente, continua a doer. A canção de Chico Buarque, “Pedaço de mim”, inserida na estrutura do texto dramático de *A ópera do malandro* (1978), cantada alternadamente

em estrofes pelas personagens Teresinha e Max, immortalizou, na lírica brasileira, essa tal imagem da ausência como o membro fantasma que segue a latejar, mesmo que não esteja mais colado ao corpo. Diz, assim, o poema:

[...] Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade arrancada de mim  
 Leva o vulto teu  
 Que a saudade é o revés de um parto  
 A saudade é arrumar o quarto  
 Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade amputada de mim  
 Leva o que há de ti  
 Que a saudade dói latejada  
 É assim como uma fisgada  
 No membro que já perdi (BUARQUE, 1978, p. 172).

A pessoa amada, mesmo em sua ausência, permanece em eflúvios, em palavras, em marcas, em feridas, lembranças construídas a partir daquilo que o amante contemplara nos instantes em que se acreditou ter a posse do objeto amado.

A lembrança alimenta a minha linguagem. Reconstruir, então, o corpo do ser amado só poderia efetuar-se em narrativa, também porque “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro” (BARTHES, 1994, p. 64), tanto quando está presente este outro, para dizer ou ouvir “eu-te-amor”, como quando o outro se vai, e eu então o reconto e o rememoro continuamente em mim mesmo. Na distância do amor, usar a minha linguagem é esfregar a minha pele na presença de uma ausência.

Destacamos essa “cartografia do afeto” como um ponto importante na construção da narrativa porque a linguagem de Breno, ao descrever Luciana, é a linguagem da saudade, e, a partir dessa linguagem reminiscente, apresenta-se um dos aspectos mais importantes do romance – o que compõe, de fato, a estética de sua dicção apaixonada, que é o próprio ato de lembrar. A substância colhida com a convivência das personagens, quando ainda estavam juntas, promove a narrativa reminiscente. Ou seja, promove, mais tarde, a matéria da existência de Luciana que o leitor e o próprio narrador acessam como uma presença real, possível, palpante, e, acima de tudo, bela, porque vista pelos olhos de quem a amou.

Luciana é assim reconstruída através das palavras da narrativa graças a tudo o que Breno reteve na memória. E a memória, essencialmente, está empenhada na ficção, e sobretudo na ausência, afinal, ela “vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também

presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 1998, p. 218). O presente – neste caso, a própria narrativa – é tão evanescente quanto a memória que o texto tenta resgatar.

Nesse caminho, o da constatação de uma memória ao mesmo tempo amiga e traiçoeira, não em vão Breno conclui: “Se pudesse eliminar a memória, estaria salvo” (BRANDÃO, 2009, p. 17). Mas não pode eliminá-la. A ilha de edição da memória é controlada pelo obscuro e randômico do amor.

## 2.6 Quando termina o beijo

Como seria possível então a Breno, mantido cativo por tanto tempo pelo corpo de Luciana, e aprisionado dentro do mosaico de sua memória afetiva, submerso em tudo o que dizia respeito a ela, deixar um dia de amá-la?

Werther, o amante exemplar, só supera a dor de perder Charlotte, por exemplo, ao matar-se (ou seja, não supera nunca). Como aceitar então o fim de uma ligação, e mesmo como perceber o fim de um romance, o romance de ficção?

Se, neste caso, o fim da ligação de Breno e Luciana coincide com o fim do romance, como sabe o escritor que é hora de parar a sua escritura, dar-se por feliz ou por vencido? O fim seria possível de alguma forma, levando em consideração, ainda, a já citada obsessão pelo retoque que persegue dia e noite a figura dos escritores, em constantes reescritas?

O fim do romance, o fim do livro, de algum modo, chega. A esse respeito, Todorov (1970), investigando a noção de fim dentro da estrutura romanesca, comenta: “O fim do romance é um ponto de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante do movimento fundamental deve estar em algum lugar antes do fim [...]. O romance exige uma queda depois do ponto culminante” (TODOROV, 1970, p. 42). Aí repousaria então o seu final, manso, no qual desaguou tranquilo após grande tempestade.

O romance de Ignácio de Loyola Brandão caminha para essa mansidão prevista por Todorov, mas com ressalvas – afinal, as estruturas dos romances nunca podem ser assim tão previsíveis. A história de *O beijo não vem da boca* (2009), nesse sentido, conclui-se com um *happy ending*, o que é frequentemente esperado, em termos gerais de narrativa.

Não é gratuita a presença desse final feliz, inclusive enquanto termo: a narrativa do livro se inicia com uma Luciana dizendo a Breno que deseja muito ter o seu “final feliz”. A narrativa do livro termina com um capítulo narrado por Breno cujo título revela a ciência de sua condição romanesca: “A vida deve ter somente finais felizes”.

A vida em si não tem final que se conheça, a não ser num romance. Reconhecimento, assim, no que diz respeito a *O beijo não vem da boca* (2009), de um romance que se percebe romance, objeto livresco.

O final feliz de Breno, contudo, não se faz entre ele e Luciana. Luciana fica para trás – não abruptamente, de modo truncado, abandonada pelo meio da narrativa quando da descoberta de sua ausência, mas, a partir desse ponto, *vai ficando* para trás, desvanecendo-se aos poucos no corpo do romance. A câmera afasta-se da imagem de Luciana e passa a se deter mais e mais nas circunstâncias ao redor de Breno, solitário na Alemanha, porque o foco do narrador, arrastado de acordo com suas disposições, vai também mudando.

O final feliz do romance chega, enfim, mas para Ana e Breno, ela que era a amiga de infância com quem o protagonista se correspondeu ao longo da obra, durante sua estada no país estrangeiro. De interlocutora missivista, com sua presença no romance acessada unicamente através da redação de suas cartas, transforma-se ela em outra coisa; gradualmente, Ana tem sua figura cada vez mais presente como personagem no romance e, ao fim, encontra o narrador em Olinda, em um reunião de amor emocionada, ele que decidira então voltar para o Brasil no capítulo anterior ao último.

O encontro do novo casal, cujo afeto foi alimentado intensamente por meio de sua correspondência (só líamos as cartas de Ana, nunca a transcrição daquelas que Breno mandava para ela), através de uma ternura mútua e de um passado comum, se dá então na cidade pernambucana, que não para de surgir em diversas referências ao longo do romance como uma espécie de paraíso que a personagem de Breno tanto romantizou e que fixara como sua Pasárgada pessoal depois de um carnaval inesquecível que vivenciara ali, relembrado constantemente no texto.

Ao longo da narrativa, Breno envolvera-se ainda com outras mulheres, sempre a se perguntar: “Poderia eu então amar de novo?”. Não consegue. Mas, afinal, resolve ir em frente, passa a andar virtualmente de mãos dadas com Ana, e o coração então se prepara para uma nova dinâmica amorosa. Ana que, por sinal, durante muito

tempo, dentro da história, pelo menos corporalmente, é também uma ausência – tem corpo apenas de carta. A linguagem dá conta de manter então esse afeto, resgatado a partir de um passado.

Eles se reencontram, e, agora, na idade madura, depois de muitas voltas, permitem-se viver uma história de amor outrora pausada, na adolescência, porque Breno partira de sua cidadezinha natal para ir morar na capital de São Paulo.

O sujeito do amor encontra enfim eco ao sentimento amoroso, depois de tanto tempo submerso em ausência e falta; encontra-o no amor recíproco de Ana – para então reviver o mesmo ciclo da perda?

Bem, isto não saberemos. O romance acaba aí, com Ana dizendo a Breno, no carnaval de Olinda, pondo fim à narrativa: “Te amo! Vem para o frevo” (BRANDÃO, 2009, p. 373).

Por que admitir, assim, o *happy ending*? Seria esse, de fato, um final feliz, ou o gesto que o emula? Admitir o alegre fim dentro do universo da obra é uma vez mais admitir que se está diante, de fato, de um romance, e que o enfraquecimento, depois do ponto culminante, deve chegar – o recorrente enfraquecimento romanesco que traz o seu final, como apontou Todorov.

Isto, porém, parece, a princípio, diferenciar-se muito do que acontece em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), que, por sua estrutura peculiar, encerra-se bem no ponto culminante, como veremos mais à frente. Em *O beijo não vem da boca* (2009), decididamente romanesco, ainda que fragmentário e desmontado, o fim chega; vem junto com uma carta de Ana, que escreve a Breno contando que se separou do marido, levando Breno à conclusão de que não pode mais ficar “bundando por Berlim” (BRANDÃO, 2009, p. 327), de modo que, depois de alguma reflexão, ele então parte para o reencontro dos futuros amantes, em Olinda.

Pouco antes de voltar ao Brasil, e antes do fim do livro, portanto, lemos as ansiedades de Breno, a indicarem uma espécie de resolução a todos os problemas que compunham o pretexto primário de sua narrativa, e anunciando outros – mas estes, por sua vez, trazem a expectativa de um recomeço, que não pode se estender, obviamente, para além do final do livro:

Levo para o Brasil minha primeira decisão concreta desde que Luciana me deixou. Conseguirei viver naquela cidade ao lado de Ana? Ou ela concordará em mudar para São Paulo? Não tenho nenhum esquema de vida, nem casa, nem dinheiro, nem trabalho, nem sei o que fazer. Ela está com a estrutura

montada, professora às vésperas da aposentadoria. Além disso, assim que chegar ao Brasil, terei de sair em férias com as crianças. Férias delas, não minhas. Há anos decretei férias perpétuas. Entrar naquele trem foi um instante magnífico, nem parecia o metrozinho de bosta que percorre vinte estações, e sim um transcontinental, Expresso do Oriente cheio de promessas e mistérios. Mistérios é o que vou enfrentar. Assim é cada nova relação. Ainda que esta ligação com Ana pareça velha como o mundo, ela é mais do que nova para mim. Esplendoroso. Usei essa palavra outro dia e gostei do som. Se não usei, fica dita pela primeira vez. Eu, que não me comovia há tempos nem sentia frio na barriga, estava em pé, com a espinha gelada. Puta merda, como frio na barriga é essencial. Impossível viver sem ele (BRANDÃO, 2009, p. 328).

Essa aparente resolução de todos os problemas colocados no romance soa como um alarme. Dispara um dispositivo. No terceiro capítulo da dissertação, voltaremos a ele. Por ora, admite-se, a narrativa se encerra assim, otimista, apesar de todo o sofrimento amoroso que o romance narrou, e do retrato da solidão de um homem, que parecia irremediável.

A enunciação poderia ainda seguir indefinidamente, perseguir o resto da história, responder a todas as questões aí colocadas por Breno, mas então seria outra história, outro enunciado, outro romance. O romance da ausência de Luciana termina quando esta ausência já não é um paradigma ou uma pedra de tropeço. Termina quando se inicia uma nova história de amor.

Mas quantos livros serão ainda necessários para se contar toda a história do amor no mundo? Nunca saberemos até que o mundo termine. Nós, contudo, não estaremos aqui para contar os exemplares que restarem de uma civilização que dia após dia perseguiu a face sempre presente e ausente de Eros, o deus que não permite que se veja o seu rosto, treva e claridade, claro enigma, com a face sempre exposta e murada.

E o fim do livro seria sempre a morte do próprio romance? Acerca dessa noção, exploremos algumas palavras de Todorov (1970):

Se Ulisses leva tanto tempo a voltar para casa é que este não é seu desejo profundo: seu desejo é o do narrador [...]. O tema da *Odisseia* não é a volta de Ulisses para Ítaca; essa volta é, pelo contrário, a morte da *Odisseia*, seu fim (TODOROV, 1970, p. 115).

Por essa mesma lógica, a volta de Breno para casa, para o Brasil, para Olinda, é o fim da narrativa e também sua condenação? Ou seja, a condenação do próprio romance, posto que anula o seu princípio fundador?

Talvez, ao findar da obra, desta que estudamos e das obras como um todo, não morra em si o romance; todavia, o que cai sobre a narrativa é o silêncio: emudece o



narrar e, com isso, desaparece o controle que pensa o escritor exercer sobre a obra, pois quem dita então o fim da obra, revelando-se agora, é a própria linguagem, cessando de jorrar, num mistério absoluto. O escritor percebe então subitamente que não controla a narrativa: é atravessado por ela, que segue seu curso rumo a um destino inalcançável e silencioso ao mesmo tempo.

A solidão de que falamos aqui é, portanto, também a solidão da obra ao dizer: “Chega. Você irá só até este ponto”. A obra literária, como um pedaço de infinito, termina ao fechar-se nesse próprio infinito. Ou seja, ela acaba, e exclui então o escritor. Em seguida, volta a se abrir, e abre-se continuamente a cada leitura, constituindo seu caráter de infinito.

A obra de arte é infinita justamente porque não pode morrer: não encontra fim. Ela se abre, fechando-se no infinito, não como o incomunicável, mas como uma existência plena de escrita, a renovar-se na leitura. E, assim, profunda e simplesmente, “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é”, e a solidão da obra de que falamos, portanto, “tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Ela está, portanto, sozinha, sozinha na determinação de seu cessar.

Ela atinge seu fim – que não é um encerramento, propriamente dito –, e, de certo modo, nesta atitude, aparta o autor, que não pode agir no imensurável do infinito, que não pode jamais ser seu *dono*, como o amante não possui nunca plenamente o objeto amado, mas é apenas atravessado por ele. *Apenas?* Nessa travessia está tudo, nela tudo agoniza e se move, e nesse necessário ato de atravessar encontra-se o cerne da obra de arte, o que junta a mão do autor e a própria obra.

Dizer, portanto, que a obra é ilimitada, seria também afirmar que os limites não podem ser colocados por seu criador, ainda que ele assim o planeje, como é o caso do próprio Ignácio de Loyola na constante revisão das edições de seu livro aqui estudado, e como é o caso também, vale lembrar, de escritores tais quais Osman Lins, cujas obras literárias parecem nascer de forma muito metódica, a partir de projetos bem traçados e organizados previamente, de acordo com o próprio testemunho do autor<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Ocorre-nos, como exemplo, citar aqui uma das muitas falas de Osman Lins, em entrevista, nas quais faz questão de marcar o caráter profundamente sistemático de sua criação literária. Para ele, “a literatura nada tem de improvisado”, mas “exige estudo, paciência e método” (LINS, 1979, p. 133), caracterizando-a como uma “viagem rigorosa” (p. 212). Uma visita às palavras de Osman já dá conta de ilustrar a imagem de um autor extremamente disciplinado, mas que, felizmente, contradiz seu próprio projeto: ao afirmar, por exemplo, que o plano de criação de um livro é apenas o ponto de partida, e que, na verdade, uma das

Contudo, a obra sempre escapa à mão do artista – quando a consciência amolece, quando a mente cansa, quando o artista é levado à exaustão da própria energia criadora, ou seja, no ápice mesmo da criação, esse é o instante preciso em que a linguagem da arte assume as rédeas de sua própria feitura, fazendo do espanto e da imprevisibilidade o seu combustível, num deslimite à beira do erótico.

Dizer que o artista não determina o fim da obra é afirmar a obra infinita. Sendo assim, o escritor, em seu ofício, tem de lidar com o infinito. Isto é ter tudo e ter nada, ao mesmo tempo. Ter nada, posto que não é possível cercar o infinito, margeá-lo, controlá-lo, bordejá-lo; ao mesmo tempo, ter o infinito é também ter tudo, posto que, assim, o alcance da obra de arte se torna imprevisível e expandido. A obra, portanto, não termina, e, nesse infinito, qualquer um que tente agir e margeá-la estará paralisado: ela segue aos borbotões.

O fim, portanto, de que falava Todorov (1970), para o qual caminha a obra, pode ser, em última instância, o destinar-se do próprio romance rumo à solidão de existir no mundo sem que a mão de um escritor permaneça indefinida e eternamente escrevendo-o. A solidão do romance de amor é, junto também a essa ideia, a solidão do enamorado que fala sozinho. E, quando chega a seu fim o romance, é porque a dicção emudeceu, partindo para um outro enleio, para outra história, rumo a um outro pedaço de infinito.

O escritor entende este fim às cegas, e, em sua sede de escrever, ou continuamente atravessado pela linguagem, vai de obra em obra “dar prosseguimento em outra parte ao inacabado”, sem perceber que, em tudo isto, ele é já um tanto apartado pela autonomia da obra, que o vampiriza.

A obra, assim, anda na noite, e solitária. Como se ela mesma dissesse, no seio de sua maturidade:

[...] Estou solto no mundo largo.  
Lúcido cavalo  
com substância de anjo  
circula através de mim.  
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,  
absorvo epopeia e carne,  
bebo tudo,  
desfaço tudo,  
torno a criar, a esquecer-me:  
durmo agora, recomeço ontem (ANDRADE, 2004, p. 27).

---

grandes alegrias da escritura consiste na rebeldia do ato criador, de modo que “é preciso estar aberto não apenas ao nosso livro de notas, mas também aos sonhos” (LINS, 1979, p. 132).

“Idade madura”, de Carlos Drummond de Andrade (2004), é o nome do poema citado acima, e nos fala como se fosse a própria língua da poesia. A linguagem poética – da narrativa e do poema, sem distinção –, como no percurso transcrito pelos versos, encontra seu fim para reencontrar seu começo, dando seguimento ao infinito dia após dia – e, nesse ponto, verdadeiramente sem encontrarem nunca o seu encerramento, narrativa e poesia se assemelham uma à outra num entrelace absoluto que despreza qualquer distinção formal entre verso e prosa –, pronta para rolar por entre escrutínios que a não conquistam nem a aprisionam jamais, de modo que ela segue fazendo e desfazendo as coisas e os mundos.

O que resta do autor na obra, então, é sua aceitação por emudecer e, assim, deixar que a obra siga em frente por si. Solitária, sim, a obra, em sua considerável autonomia, mas de modo algum incomunicável.

Breno, até mesmo ele, enquanto um escritor dentro do mundo ficcional, pode ter tentado trabalhar a ausência de Luciana, sendo o dono de sua narrativa, mas não percebia, porém, que a obra mesma é que ditava o próprio jogo. E, quando a linguagem emudeceu, porque não podia mais descrever qualquer coisa, chega-se então ao fim do romance, à capa final e ao término da profusão de páginas, para começar, aí mesmo, o infinito, por vezes silencioso.

É só ao final do livro que se percebe, na verdade, que este fim não pode em absoluto ser o fim. Acontece que o emudecimento, neste caso, da obra *O beijo não vem da boca* (2009) se dá em um nível mais profundo: o romance é a história de um luto enviesado, um luto não professado, expurgado jamais. Enquanto trabalhava a ausência de Luciana, era uma outra ausência que o romance colocava em evidência ao elidi-la, a saber, o luto maior do narrador, pela morte de seu filho, cuja menção recorrente não encontra, contudo, uma resolução ou mesmo mais que duas ou três palavras ao longo do corpo da obra. A memória do filho é sempre reticente, alquebrada... O narrador jamais trabalha a ideia, ele nega ao leitor o tema, mas o evoca. Evocá-lo, portanto, torna-o incontornável.

Quando notamos a aparente e já mencionada resolução de todos os problemas da narrativa, ao final de *O beijo não vem da boca* (2009), ao mesmo tempo colocamos em destaque, como um alarme, o total silenciamento acerca da morte de um filho, até ali. O dispositivo do *happy ending* na obra de Ignácio de Loyola Brandão na

verdade aciona o gatilho de uma dor não resolvida e por isso mesmo pulsante nos interstícios da obra, e que de repente brota de maneira abrupta ao longo das últimas páginas.

Se a perda de um filho é como ter uma “metade arrancada”, por que silenciá-la? Anuncia-se então um outro dispositivo narrativo de importância, para a obra de Brandão: o silêncio, em diálogo e em contraste com a profusa tagarelice do sujeito apaixonado que ali se observa. Como justificar, então, a importância desse silêncio na construção da obra? Veremos, mais à frente.

Sobre o emudecimento desse luto, que ronda a misteriosa morte de Felipe, e em que medida ele se imiscui ao burilar da ausência de Luciana, trataremos então no terceiro capítulo, mantendo um diálogo com o luto do amante de Julia Marquezim Enone, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), quando evocaremos enfim os definidores apontamentos de Freud (2010), por exemplo, sobre a questão do luto, e a ideia do silêncio em relação às perdas significativas de objetos amados.

### 3 “TERIA EU SIDO AMANTE DE NINGUÉM?”

Lancemo-nos agora à análise do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), de Osman Lins. Uma pergunta se nos impõe de antemão: “Onde está o romance?”. A narrativa de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) se constrói de maneira não canônica em relação ao que se costuma pensar sobre a estruturação do gênero narrativo em questão. Sua forma, portanto, romanesca, se constrói de viés, uma vez que encontramos ali o romance a se manifestar através da aparência de um ensaio analítico acerca de uma outra obra, um romance fictício dentro do romance de Osman Lins, que tem aspecto de ensaio. Nesse desvio vertiginoso do gênero romanesco, antes de tudo, seria ainda pertinente perguntar: o que é, afinal, um romance?

Não é possível afirmar o romance sem, primeiramente, assumir a sua liberdade absoluta. Nesse sentido, nas palavras de Marthe Robert (2007), o romance enquanto gênero, escapando a qualquer definição categórica, tem como ambição suprema pautar-se em uma liberdade “cuja única lei é a expansão indefinida” (ROBERT, 2007, p. 13), de modo que, ao surgir, veio a abolir até mesmo as antigas castas dos gêneros clássicos, e “apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego” (ROBERT, 2007, p. 13).

Na verdade, não é possível afirmar que exista uma “forma canônica” no que diga respeito à feitura de um romance, já que ele “não tem regras nem freios” (ROBERT, 2007, p. 14), e faz-se “indefinido de todos os lados” (ROBERT, 2007, p. 14). Isto porque, podemos também afirmar, justamente a consagração e a atualização do gênero se dão nas obras que, ao longo dos últimos séculos, romperam sucessivos paradigmas e preceitos formais, conservando na diferença uma identidade comum de intrincada delimitação.

A maleabilidade de sua forma permite que o romance se reorganize a cada obra publicada e se defina justamente aí onde não pode ser definido com exatidão. Ele se usa de uma herança escritural histórica de múltiplas formas, para atender ao chamado da narrativa.

Assim, “da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso” (ROBERT, 2007, p. 13), e essa liberdade talvez

em muito se deva ao fato de que o romance não conclama um molde pré-estabelecido, um modelo, como era próprio, por exemplo, da arte poética clássica; e, ainda como hipótese à sua extrema rebeldia, o romance constrói seu cânone moderno justamente a partir de obras que dentro da esfera da prosa literária ocidental romperam todas as expectativas artísticas de suas respectivas épocas.

Nunca o romance se consagra por ser aquilo exatamente que dele se espera, mas justamente por torcer os parafusos de suas composições. E, assim, talvez a única forma de definir o romance seja justamente colocá-lo nessa fratura que ele mesmo provoca: submetendo a realidade à ficção, ele estabelece como única matéria verdadeira a substância mal resolvida de sua escrita, de modo que o romance não busca a verdade para além da sua e, ao mesmo tempo, afirmando um mundo, não trai também a mentira, mas faz desse jogo a sua produtividade essencial (ROBERT, 2007, p. 28).

A ideia, assim, de se apresentar uma narrativa por variadas vias, subvertendo justamente a materialidade dessa narrativa, não é nova, mas pressuposto constitutivo do romance, se é que se pode estabelecer para ele um ponto de partida. Ainda sobre a temática da inventividade das formas romanescas, muitos traços constitutivos atribuem-se a Sterne em termos de experimentação inaugural, com o livro de sua personagem Tristram Shandy, no século XVIII.

Mas a história do romance é anterior, sabemos, posto que caminha em par com a própria humanidade e a invenção da escrita, mesmo anteriormente à noção de Gênio postulada pelos românticos, em que se colocou a individualidade e a iluminação de um sujeito no centro da autoria artística.

Essa breve digressão vem no sentido de afirmar, enfim, que o romance pode se manifestar até mesmo em uma obra que, originalmente, não é composta sob a intenção evidente de um romance, enquanto gênero que pudesse obedecer a uma aparência definida, e, no caminho contrário, também a condição do romance não diz respeito unicamente à sua forma, mas a uma determinada rebeldia da narrativa, contando ainda com o fato de que as leituras, ao longo do tempo, atualizam o olhar lançado sobre as produções artísticas, seus efeitos e categorias.

Apoiados nisso, estabelecemos aqui, a seguir, duas características próprias da narrativa, e especificamente do romance, que serão observadas no texto de Osman Lins, em especial. Esses dois aspectos podem ser definidos como a *maleabilidade da forma* – seguindo já algumas ideias exploradas a partir de Marthe Robert (2007) – e a

própria *metalinguagem ficcional* (nos sentidos de conter em si própria um duplo seu, bem como de albergar a sua autorreflexão).

De modo consoante a essas ideias, em seu famoso ensaio sobre a forma e os efeitos do romance de Osman Lins que aqui estudamos, José Paulo Paes (2004) afirma que a narrativa de Lins, mais do que funcionar como um romance muito simples, ou mesmo como um espelho de um romance, funciona, na verdade, como “um dispositivo de espelhos conjugados em que o jogo de mútuos reflexos põe em xeque não só a noção de homologia como de realidade” (PAES, 2004, p. 293), de modo que se estabelece, em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), uma “irônica simbiose de gêneros” (PAES, 2004, p. 294), posto que o romance é um ensaio, mas o ensaio só afirma o romance, instaurando-se “um jogo especular de ambiguidades” (PAES, 2004, p. 293). A glosa da glosa faz, então, deste romance, um algo manhoso e ambíguo (PAES, 2004, p. 195).

Assim, para melhor ainda visualizarmos essas duas operações do texto poético – maleabilidade e metalinguagem –, tanto nos protocolos de funcionamento de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) quanto nos protocolos dos romances, em geral, tomemos como exemplo o consagrado drama de Shakespeare, *Hamlet* (2010), cuja estrutura característica já o tornou, faz-se notar, exemplo arquetípico e recorrente nos manuais de literatura para a definição de *mise en abyme*<sup>6</sup>.

Tratemos primeiramente da maleabilidade da forma, a partir de *Hamlet* (2010), num primeiro momento. Hoje em dia, poucos de nós já viram a peça de Shakespeare encenada. Mesmo assim, a obra é lida vorazmente, e lida tal qual se leria uma obra romanesca, até os dias de hoje.

A aproximação do drama shakespeariano às características notáveis do romance se mostra com perfeição em *Hamlet* (2010). Com a peça nas mãos, ela contida num livro – hoje o seu principal suporte de disseminação –, muitas vezes até mesmo nos esquecemos tratar-se de uma peça teatral.

Essa dimensão romanesca da obra em questão é indicada por Goethe – e frequentemente também pela crítica literária, de modo geral –, no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2006 [1795]), como mostra um trecho em que o jovem Meister, amante do teatro e personagem principal do romance de formação, em

---

<sup>6</sup> Massaud Moisés é um dos que citam, por exemplo, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), a partir dos apontamentos inaugurais de André Gide acerca do mecanismo da heráldica em literatura, o exemplo de *Hamlet* como modelo da metaficção que, construída em *mise en abyme*, refere-se dentro de si a uma segunda estrutura diegética, semelhante à que a contém.

diálogo com outro personagem, também amigo dos palcos, chega às seguintes conclusões de uma poética comum entre o teatro e a narrativa:

[...] Tanto no romance quanto no drama vemos natureza e ação humana. A diferença entre ambos os gêneros literários não reside apenas na forma exterior, nem no fato de que naquele falem as personagens e neste se conte geralmente algo a respeito delas. Muitos dramas não passam infelizmente de romances dialogados, e não seria impossível escrever um drama em forma epistolar [...].

Também concordaram que no romance pode-se permitir o livre jogo do acaso, desde que este sempre seja conduzido e governado pelos sentimentos da personagem [...].

Estas considerações também os levaram de volta ao admirável *Hamlet* e às particularidades dessa peça. O herói, disseram, só tem, na verdade, sentimentos; são unicamente os fatos que o impelem, e é por isso que a peça ganha, em termos de extensão, alguma coisa de romance [...] (GOETHE, 2006, p. 300-301).

Como enuncia Goethe (2006), o drama originariamente prevê a sua ação conduzida pela arbitrariedade do destino, “que impele os homens sem a intervenção destes, mediante circunstâncias exteriores independentes” (GOETHE, 2006, p. 301). Ou seja, sem que os protagonistas das tragédias possam lutar contra os fatos que já lhes foram imputados pelo destino antes mesmo de nascerem, ou mesmo sem que sua subjetividade possa intervir na arbitrariedade de circunstâncias exteriores.

Inúmeros são os modelos desse tipo de trajetória na literatura dramática da Antiguidade, e a dinâmica se observa também na tragédia de Édipo, por exemplo. Ali, encontramos a premissa inexorável: tentar lutar contra o cumprimento do destino é justamente fazê-lo cumprir-se, posto que a ação da fortuna seja incontornável, acima da ação do homem.

Assim, sob os desígnios dos deuses gregos, ou mesmo do Deus hebreu, de todo modo sob o poder de uma força superior, desconhecida e sem nome, mas inquebrantável, o homem, no que diz respeito à tragédia, ver-se-ia sempre com o rosto voltado para os céus, a afirmar: “Os Teus olhos me viram a substância ainda informe, e no Teu livro foram escritos todos os meus dias, cada um deles escrito e determinado, quando nem um deles havia ainda”<sup>7</sup>, de modo que o destino está selado, assim, e eis que tudo já estava escrito antes mesmo de o homem vir à existência.

No drama de *Hamlet* (2010), contudo, se existe um destino para o qual caminha a ação, este alvo, parece-nos correto concordar, não é fabricado pelo furor do

---

<sup>7</sup> BÍBLIA. Português. **Salmos**: 139, v. 16. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.



destino, mas evidentemente pelos planos de Claudio, o tio do herói, e quem acaba por assumir o trono do irmão morto. A partir disso é que a história começa, e a própria indecisão do jovem príncipe quanto à sua vingança sobre o tio passa a mover diretamente os mecanismos da história, de modo que a peça se estende como a espera pela atitude derradeira que romperá o regime em suspenso da trama. Daí ser possível, de fato, enxergar a Hamlet como um protagonista à semelhança de uma personagem de romance. Ironicamente, movido pela paralisia de sua indecisão e de suas dúvidas, está nas mãos de Hamlet a decisão de seu destino.

Ainda que o ajuste de contas, ao final, seja retirado de seu domínio, justamente porque o exaustivo exercício mental de sopesar as circunstâncias e as consequências de seus atos paralisa o jovem príncipe, esta paralisia, contudo, nasce diretamente de Hamlet, e a forma como os fatos gravitam ao redor de sua vontade é o que impulsiona o enredo.

Desse modo, *Hamlet* (2010) então nos exhibe, em primazia, a trajetória possível de um protagonista romanesco e suas questões fundantes.

Essa invocação de *Hamlet* (2010), aqui, se faz *duplamente* proveitosa à pesquisa. Primeiro porque afirmamos que um romance se transmuta em muitas formas composicionais ao longo do tempo, e imprime, inclusive, sua marca em outros tipos de texto, retroativamente inclusive, tal qual o caso da peça citada. Em segunda análise, para além da confluência entre gêneros, encontramos ainda em *Hamlet* (2010) a estrutura do metadrama, a partir do mecanismo de *mise en abyme*, aspecto que se mostra também frutífero à nossa reflexão, uma vez que, assim, a peça ilustra exemplarmente o processo metalinguístico da arte.

Shakespeare faz encenar, dentro da peça, a própria peça, com seus motivos principais em destaque. Isto é, como bem se divulga acerca do texto shakespeariano em questão, quando Hamlet contrata uma companhia de teatro itinerante, de passagem por seu reino, para representar diante da mãe e do tio o crime que este havia cometido, de acordo com o que o fantasma do pai lhe informara, a peça passa então a dramatizar dentro de si um arremedo de si própria, e o teatro se expande através da metalinguagem do palco.

Essa dupla representação conduz o gênero para além de seus próprios limites, e, se o teatro se permite, a seu tempo, ser como um romance, e atuar ainda como reflexão poética de si próprio, pela remodelagem de sua forma e sua apresentação, tanto

mais o próprio romance se permitiria também manifestar-se através de múltiplas facetas, refletindo acerca de si, posto que prescindir, inclusive, de qualquer tablado que não seja a própria palavra poética.

Mas, mesmo ainda levando todos esses aspectos em consideração, a discussão sobre a metalinguagem em *Hamlet* nos interessa, aqui, enfim e sobretudo, pela figura de Horácio, que, embora não seja o principal condutor da trama, é aquele que permite, essencialmente, que se possa pensar em romance a partir da peça de Shakespeare. Analisemos essa hipótese.

A chave de tal leitura está justamente no fato de que, antes de morrer, Hamlet clama ao amigo Horácio que permaneça vivo, a fim de que este conte à posteridade a história trágica do príncipe e seu reino. Diz então Hamlet: “Horácio, estou morto, tu estás vivo. Explica a minha conduta e justifica-me perante os olhos daqueles que duvidarem” (SHAKESPEARE, 2010, p. 113-114).

Horácio se nega, retorque ao amigo afirmando que há de se matar também, pois de que lhe aproveitaria viver, depois de todo o sangue derramado ali? Há, ainda, um pouco de veneno na taça... Horácio pretende terminar tudo... Mas Hamlet, à beira da morte, categoricamente insiste:

Se és homem, dá-me a taça! Solta-a! Pelo céu, dá-me a taça! Bom Horácio, que nome desonrado ficará depois de mim, se as coisas permanecerem assim desconhecidas? Se alguma vez me conservastes em teu coração, afasta-se algum tempo da felicidade e reserva, sofrendo, o teu sopro de vida neste mundo de dor para *contar a minha história* (SHAKESPEARE, 2010, p. 114, grifo nosso).

A história de Hamlet, nesse sentido, dentro da peça, passa a ser um relato, uma narrativa – um romance embrionário –, que sobreviverá ao tempo, história a ser narrada por Horácio. O amigo enlutado então pode ser visto, enfim, como um narrador primitivo, aquele que testemunha, e o testemunho interliga a verdade e a ficção, a realidade e o romance, a partir do entrelaçamento indecomponível desses dois aspectos, que formam, afinal, a política romanesca.

Nesse sentido, no que diz respeito ao nó entre romance e testemunho, podemos encontrar algumas reflexões pertinentes nas palavras de Derrida (2004), quando este comenta os limites entre literatura e realidade a partir da ideia do ato de testemunhar. Ao investigar as relações entre ficção, realidade e verdade biográfica, o autor afirma que,

quando testemunhamos, ainda que a propósito do assunto mais ordinário e mais “normal”, pedimos ao outro que acredite na nossa palavra como se se tratasse de um milagre. A testemunhalidade, aí onde ela partilha sua condição com a ficção literária, pertence *a priori* à ordem do miraculoso. É por isso que a reflexão sobre o testemunho privilegiou sempre na história os exemplos do milagre. O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção. E a paixão de que falamos está associada ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao espectral [...] (DERRIDA, 2004, p. 80).

Obviamente, o testemunho de Horácio é um testemunho votado à ficção, dentro do texto dramático. Em si, ele testemunharia, isto dentro do testemunho da ficção, formulando assim uma dupla testemunhalidade – dupla magia e fantasmagoria. A paixão a que se refere Derrida, nesse ponto, é justamente esta lacuna entre verdade e ficção, em que, de muitas maneiras, a literatura sofre, enquanto testemunha; limite indecidível, inevitável, união essencial entre duas noções aparentemente inconciliáveis.

Assim, a ficção, votada ao testemunho de verdades fantasmais, encontra na narrativa da vida de Hamlet o seu caráter romanesco, a partir do narrador Horácio – e quem sabe não seja ele mesmo quem nos comunica, nos interstícios da tragédia, essa história, como uma espécie de narrador invisível ou mensageiro que, a seu tempo, se coloca também em meio à dramatização do ato?

Assim, sobretudo depois de Shakespeare, pareceria mesmo absurdo afirmar, acerca dos limites de cada gênero, qualquer coisa categoricamente. Cabe mencionar ainda, nesse sentido, concentrando-nos então no contexto brasileiro e voltando ao projeto de Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), que, especificamente quanto ao caso da literatura brasileira, como aponta Haroldo de Campos (2013), o Brasil, desde o modernismo, experimenta uma completa revogação de moldes clássicos, apostando nos híbridos de gêneros entre poesia, prosa, fragmento, não devendo assim, portanto, historicamente, tantas explicações a noções clássicas de limites textuais anteriores.

Tendo isso tudo em vista, no que diz respeito à obra *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), observamos ali de maneira muito explícita a faceta romanesca em sua maleabilidade formal, uma vez que o romance em questão se oferece como a reflexão de um ensaio, e um ensaio escrito através da estrutura de um diário. Estamos assim diante da *aparência* de uma obra crítica que, a seu tempo, é também uma escrita da intimidade, um jornal íntimo.

O narrador nos coloca, dessa maneira, perante uma escritura que se alterna ao mesmo tempo entre confissão pessoal e reflexão crítico-filosófica. O sujeito autor do

diário se apresenta como um hermeneuta que pondera sobre a obra deixada por sua falecida amiga, mas se sugere a si mesmo também como o amante que chora a morte da mulher amada, a autora. Assim, ele descreve o seu livro:

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. 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” (LINS, 1977, p. 8).

O narrador osmaniano então se lança ao trabalho, palmilhando com alguma insegurança o caminho da crítica, embora não falte à personagem erudição e afã pela investigação do fazer literário.

Começa a construir, desse modo, os dois romances que então se fazem *ao tempo* da narração do próprio diário, ideia que define bem a dinâmica da obra. O romance escamoteia de nós o próprio romance da autora morta, ao mesmo tempo em que nos oculta também a forma do romance de Osman Lins, posto que se traveste de comentário ensaístico.

Essa figura do narrador é uma figura solitária. Ele não nos diz seu nome, não tece muitos comentários sobre si, não se identifica no mundo. Lança apenas pontos de luz sobre aquilo que julga interessar à análise do romance a que, como temos dito, só acessamos pelo comentário dele mesmo. É uma escrita da solidão.

Nada difícil imaginar o modo de produção desse diário: um senhor de idade incerta, não muito jovem, não demasiadamente velho, fechado em seu apartamento, cercado por livros, em processo de luto. Eis uma imagem recorrente em tantos outros romances, como na narrativa tecida por Bentinho em *Dom Casmurro* (2008 [1899]), por exemplo. Faz-se assim modelar o contorno de um homem que, no recolhimento de sua solidão, no transcurso de algumas noites, a cismar consigo mesmo, tenta lidar com uma perda, tenta exorcizar uma dor, uma memória, através da escritura, da narrativa.

Aquele que escreve um diário escolhe as horas solitárias para se dedicar à tarefa. Assume assim o ato de solidão plenamente, e a dicção de quem fala a outro, mas esse outro é meramente alegórico – ou melhor, fantasmagórico; é quase sempre um duplo de si mesmo, um interlocutor interno, posto que o autor não encontre e mesmo não busque necessariamente um “tu” específico a quem se dirigir. O dono de um diário encerra-se, assim, em sua privacidade, revelando seus segredos unicamente a si próprio, autor do jornal íntimo.

O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) encontra-se, desse modo, em interessante posição: poderíamos imaginar que, ao escrever uma obra crítica, não optasse por uma escritura íntima e pessoal, já que toda teoria implica em certo distanciamento subjetivo, além de uma partilha generalizada de um determinado saber. Mas o narrador pode se dar ao luxo de não se reportar a um público, pois o romance de Julia não encontra público, já que permanece anônimo, restrito. Foi lido, afinal, por uma quantidade de amigos que caberia nos dedos de uma mão. Assim, que pretenderia, então, o narrador, com o comentário de um romance que ninguém conheceu? Ele mesmo se pergunta:

No caso especial de Julia Marquezim 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? (LINS, 1977, p. 2).

O narrador preocupa-se, de fato, com uma dimensão social e coletiva da obra, mas a obra permanece encerrada na redoma da devoção quase que exclusiva dele mesmo. Essa preocupação com a dimensão pública da obra parece irromper, afinal, como uma justificativa racional para um desejo que, na verdade, talvez não se justifique de maneira alguma, não por vias racionais ou científicas. O desejo do narrador é reencontrar uma parte de Julia, a amada morta, e “pelo desejo se reinventa a vida na morte” (SANTIAGO, 2002, p. 59), como se pode perceber, conduzindo então o narrador à busca de sua amiga por entre as palavras do texto que ela lhe legou.

Logo se deixa entrever, nos primeiros passos do ensaio, que o Professor precisa escrever esse texto pela necessidade ardente de se apropriar da parte mais viva que lhe restou de sua amada – o livro que ela tanto almejava construir, como revela a anotação que ele encontra em meio aos apontamentos de Julia: “‘Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei?’ (Dos papéis de J.M.E.)” (LINS, 1977, p. 178).

Assim, o comentarista, ao lidar com muitos planos simultâneos em sua tarefa – ele contempla a dimensão social da obra, o seu impacto no mundo; reflete ainda sobre a autoria e sobre o mercado editorial; questiona-se sobre os instrumentos da crítica, os limites da interpretação etc. –, circunscribe todas essas preocupações sob a insígnia do desejo. Sua ambição maior é a de investigar o próprio desejo de Julia, o próprio mistério da existência de Julia, sua amada, e aquilo que ela deixou no mundo: a escrita.

Essa escritura de J.M.E., por sua vez, é construída pela autora em muitas camadas, com afinco, de maneira que, conseqüentemente, o comentário do narrador se constrói também de forma densa e folheada. As páginas desse comentário se desdobram em reflexões incessantes, e essas reflexões é que vão alimentar o miolo do romance de Osman Lins.

Estarão sempre em tensão, ali, na dicção do narrador, a preocupação crítica e a investigação afetiva pessoal, como se vê desde as primeiras entradas do diário. O Professor então começa a engatinhar pelo gênero ensaístico, que vai aprendendo a manusear conforme disserta, e não deixa de considerar o seguinte (sendo tudo o que anota, por sinal, naquele dia 26 de maio): “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (LINS, 1977, p. 5).

Nesse ponto, é possível enxergar de que modo a reflexão sobre a autoria de um texto perpassa também a própria matéria do luto pessoal do narrador, a própria questão de seu afeto e a persistência do afeto mesmo depois da morte, com a ausência do objeto amoroso. Em seu ensaio, assim, questiona-se, deveria ele considerar-se apartado da própria mão que escreveu o texto sobre o qual ele agora se debruça, quando, uma vez mais, conhecia bem a dona daquela mão, e sabe que a amou insistentemente?

Bem, vê-se que os silêncios de um diário também comunicam alguma coisa, e, de tal modo, essa exígua notação do dia 26 de maio dá testemunho de mais uma ardente preocupação do narrador; refletir então sobre a ideia da morte do autor, posto que, como o narrador indica, “o exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu” (LINS, 1977, p. 4), é, acima de tudo, para o Professor, perguntar-se também, em nível pessoal: a morte empírica de um autor e a morte ideológica de sua imagem conduziriam absolutamente tudo ao esquecimento?

Levaria embora o nome, o corpo, inclusive o amor experimentado, a vida a dois partilhada, a identidade absoluta do objeto amado? Sendo assim, por que então se lançar à escrita desse diário – e especificamente *por que* um diário, vale ainda nos perguntarmos –, quando tantas são as dificuldades e as dúvidas perante a tarefa que já se anuncia inglória, a tarefa pesada e lacunar da interpretação literária, que atravessa o interior de uma tentativa de resgate da memória pessoal?

A empreitada do narrador, observada especificamente em sua opção pela redação de um diário, parece justificar-se precisamente porque este gênero discursivo lida diretamente com o registro da *memória*. Se o Professor se empenha numa tarefa de

resgate de uma memória, talvez de interesse coletivo no mundo ficcional em que se insere, mas com toda a certeza de interesse pessoal, o diário parece a opção mais equiparável à comovida investigação de um afeto, afeto que, mesmo diante da morte, se estende por todos os dias após a perda do ser amado.

O diário registra e constrói afetuosamente um lugar que, mais tarde, pode ser revisitado por todo aquele que busca a reconstrução de uma presença, a construção de uma reminiscência. O diário ergue um monumento, como um túmulo, através da escritura, preparando assim uma espécie de corpo que conterà a última presença, aquela que não mais lhe poderá ser tomada, posto que está registrada. Esta presença se configuraria, para ele, com o passar dos dias, como o resultado da investigação sobre as intenções de Julia no processo de escrever seu romance, mas também como o que restou da própria Julia enquanto um ser, simplesmente – o ser amado por ele.

Impelido por essa vontade de registrar as porções dela que lhe sobraram, o narrador acredita esmiuçar a tal ponto a obra da amada que, ao final, acreditando que encontrará boa parte das respostas às perguntas levantadas, no que tange à interpretação do romance de J.M.E., terá ele fixado alguma essência da mulher que partiu. O romance, assim conquistado, seria a insuperável materialidade de Julia, capaz de subsistir e sobreviver no mundo – muito embora, de modo geral, esteja o homem sempre fadado a amar aquilo que se desvanece e se vai...

Enfim, com a percepção de que o Professor busca no exercício crítico de seu diário não apenas a decifração da obra literária de Julia, mas, ao mesmo tempo, de acordo com o que defendemos, também a remontagem da identidade de seu objeto de amor, de algum modo, é válido ainda apontar que a dinâmica filosófica do gênero ensaio, formato gestado e aperfeiçoado historicamente por Montaigne, vem, neste ponto, somar-se justamente à empreitada afetiva do narrador no romance de Osman Lins.

“Por que escrever um ensaio”, poderíamos nos perguntar, com isso em mente, “e não simplesmente uma narrativa?”. Ou mesmo por que não apenas um diário pessoal do luto, narrando dia após dia os sentimentos e o sofrimento diante da ausência de Julia? Enfim, por que, necessariamente, o ensaio crítico da obra deixada por ela?

A escolha do narrador pelo ensaio parece em muito se dar porque, para ele, a obra de Julia, sendo sua principal herança, e tão bem elaborada, não poderia permanecer ignorada em seus profundos laços de significação e sua bem burilada

composição poética. Vendo a própria vida de Julia como um enigma, o narrador somente teria acesso a ela, quem sabe, através de um pensamento muito profundo, elaborado, que fosse equiparável ao próprio desejo de Julia ao compor sua obra de arte.

Assim, enquanto reflete sobre a interpretação da obra, o exercício hermenêutico ensina ao narrador algo sobre a perda de J.M.E. e mesmo sobre a morte, afinal. Isto porque, uma vez mais pensando sobre o exercício filosófico que se empenha na urdidura de um ensaio, amparados nas palavras do próprio Montaigne, filosofar seria uma espécie de aprendizagem para a morte. Encontramos uma melhor definição dessa ideia de acordo com o que elabora o próprio Montaigne:

Diz Cícero que filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. Isso, talvez, porque o estudo e a contemplação tiram a alma para fora de nós, separam-na do corpo, o que, em suma, se assemelha à morte e constitui como que um aprendizado em vista dela (MONTAIGNE, 1996, p. 92).

Escrever é, como vimos, também um exercício de despojar-se do *eu*, aprendendo assim a partir, afastando-se, sobretudo e primeiramente, de si. O ensaio, então, sendo o veículo de uma reflexão filosófica, mas acima de tudo uma *escritura*, empenhada na reflexão, permitiria ao narrador do romance de Osman Lins algo como um aprendizado da morte, um olhar para si e para a sua perda a partir de uma perspectiva mais acima, ou mais à margem. O diário ensaístico, então, somando dois gêneros curiosos e bem particulares do discurso, constitui-se assim uma investigação crítica que diluiria ou processaria o luto, quem sabe até o empenharia em algo muito maior, mais valioso e completo em termos de reflexão.

Contudo, cabe-nos agora perguntar, refletindo sobre a aprendizagem da morte: seria possível aos vivos saber qualquer coisa sobre o morrer, se experimentamos a morte justamente sempre como a morte do outro, nunca como a nossa, nunca como a experiência que conseguimos acessar até o fim?

Por mais que consigamos, ao longo de alguns instantes, observar nossa vida de fora e acima de nós mesmos, nunca estaremos suficientemente longe de nossa própria existência para entender, afinal, a totalidade da morte e em que medida ela nos despoja de nós mesmos. Se a experimentamos, é porque morremos, e então a reflexão se perde junto com nosso próprio sopro de vida. Aos mortos não caberia aprender mais nada.

Dessa forma, posto que nunca experimentamos o fim como o nosso próprio fim, mas sempre como a morte do outro, seria possível apreender a morte tão



profundamente a ponto de não mais temê-la, por mais engajado que seja o pensamento filosófico nesse sentido? Seria possível conhecer a morte, se ela se dá sempre fora de nós, na outridade extrema, na estupidez de um silêncio irrevogável?

Veremos a que conclusões chegará o narrador – imprevisíveis tanto para nós quanto para ele mesmo, uma vez que um dos aspectos mais interessantes na estrutura de um diário é – até prova em contrário – o fato de que nem mesmo o autor do próprio diário sabe como será o final da narrativa. O gênero se faz dia após dia e, nesse curso, conserva portanto o mistério de um futuro desconhecido, um desfecho encoberto, sempre por vir.

Agora, pois, avancemos para o segundo ponto em questão, uma vez que, tendo sido construída a reflexão acerca da forma versátil do romance, tocando as contribuições das formas do diário e do ensaio, resta-nos ainda pensar sobre a questão da metalinguagem e seu proveito à análise de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977).

O mecanismo metalinguístico se observa também no romance aqui estudado, em algum sentido, quando pensamos nos conceitos da metaficção. Todavia, em que medida seria possível falarmos de uma metaficção na forma escolhida para narrar este romance?

Verifiquemos os limites da “metaficção”, ou “metaliteratura”, categoria formal que se apresenta muito amplamente e algumas vezes de forma bastante escorregadia – como toda catalogação.

Sobre o assunto, elucida Leyla Perrone-Moisés, no capítulo “Metaficção e intertextualidade”, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), que a “metaliteratura” ou “metaficção”, termos hoje essencialmente equivalentes, diz ela, podem designar basicamente dois processos principais dentro do texto literário.

De caráter profundamente autorreflexivo, a metaficção manifesta-se, por exemplo, nos romances que ruminam *sobre* a poesia, tratando assim um gênero literário dentro do próprio gênero literário que estabelece essa reflexão.

Mas a metaficção pode ser também a escrita de uma obra que se volta para si mesma, como um romance que questiona seus próprios métodos e suas condições de produção, refletindo assim sobre o processo de escrita de sua narrativa.

O romance de Osman Lins talvez se afine às duas reflexões apontadas por Leyla Perrone-Moisés, uma vez que ele reflete sobre si mesmo e sobre o seu material, bem como sobre a própria feitura de um romance em geral, de acordo com o que

podemos observar no seguinte trecho anotado pelo Professor:

[...] Penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia (LINS, 1977, p. 47-48).

O “inviável” que alega o narrador, na verdade, é de fato o que se está operando na narrativa – a obra é ao mesmo tempo o ensaio e o fingimento desse ensaio, ou o romance e o fingimento desse romance, manobra múltipla que acaba criando diversos planos discursivos dentro da obra, de modo que não insistiremos muito em um conceito fechado de metaficção para o livro de Osman Lins, posto que o romance multiplica esse conceito metalinguístico rumo ao próprio delírio da ideia.

Para nós, importa muito mais, agora, sugerir apenas uma espécie de metaficção que recuse todos os limites, albergando dentro de si a reflexão poética ilimitada, não apenas circunscrita a determinados pontos do romance, mas empenhada em costurar um romance dentro de outro romance, do começo ao fim, na impossibilidade de definir afinal qual deles é o romance primeiro ou o romance verdadeiro, e mesmo onde começa e onde se encerra a reflexão acerca de seus próprios mecanismos. Inquietante percepção esta, a de que a obra se lança ao infinito de sua própria imagem desdobrada e refletida.

Enfim, este longo caminho conduz-nos simplesmente à afirmação de que a obra aqui estudada se trata, de fato, de um romance, muito embora sua forma se apresente em tantas camadas por vezes difíceis de serem separadas e examinadas. Mas importa agora perguntarmos, indo mais a fundo nessa grande questão: *como* é que esta obra de aparência incoerente com seu gênero narrativo faz de si, e para si, um romance, *dois* romances – ou mais – ao mesmo tempo?

### 3.1 O romance em eclipse

Retomemos perguntas iniciais que nos conduziam no princípio de nossa pesquisa. Projetemos uma vez mais essas seguintes indagações introdutórias, lançando-as agora especificamente sobre o romance de Osman Lins.

São elas: “A tentativa da personagem principal de suprir a ausência que sofre é, de fato, aquilo que estrutura o romance?”, “Essa busca é o que dá a forma à

narrativa, justificando ainda as experimentações de sua enunciação?”.

Podemos afirmar que a questão da ausência define, de fato, o romance de Osman Lins, como define, a seu modo, o romance de Ignácio de Loyola Brandão.

Temos diante de nós um livro feito como um comentário a partir de um romance fictício que, dentro da própria narrativa, se oculta; temos um romance atrás do romance, portanto; temos um romance que se escreve à medida que outro romance se compõe, também; em tudo isso, enfim, um romance *falta*, esconde-se, havendo, no mínimo, três narrativas diversas.

A falta então é o que preenche a própria narrativa. E a narrativa, portanto, se faz nesse processo de tripla ausência: à primeira vista, não encontramos Julia, não encontramos o romance de Julia, e não encontramos o romance de Osman Lins – posto que, ao se abrir o livro, ali está um ensaio crítico sobre um romance que não se vê. O processo assemelha-se bastante ao que acontece no conto de Edgar Allan Poe, “A carta furtada” (1981 [1844]), podemos afirmar, quando observamos o argumento da narrativa do conto.

Toda a ação da história de Poe se desenrola sem que conheçamos jamais o elemento principal dela, motor da trama, a saber, o conteúdo da carta remetida à personagem ilustre de que fala o conto – e que é a rainha, muito provavelmente –, carta cujo surrupio desencadeia a tensão geradora da intriga fundante da narrativa; tensão que só se pode explicar pelo teor da carta que, todavia, jamais conhecemos.

Tomando essa imagem prototípica, e apoiando-nos ainda no que afirma Lacan (1978) ao analisar o conto de Poe, o que a narrativa faz para nós é voltar-nos “a face medusante desse significante do qual ninguém fora a Rainha pôde ler mais do que o avesso” (LACAN, 1978, p. 47). Nós, também, à nossa maneira, lemos apenas o avesso do romance escrito por Julia Marquezim Enone, intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*, dentro de um romance também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*, assinado por Osman Lins, instituindo, assim, pelo menos as três narrativas de que falávamos, sem, contudo, acessar por completo o conteúdo do romance fictício do qual partem todos os outros núcleos narrativos, criando, portanto, a imagem desse texto em abismo.

A carta que se lê ao avesso, a carta que falta, a carta cujo conteúdo não se mostra é também, para nós, como o romance de Julia; o romance que falta mas se deixa conhecer em sua potência pelos comentários do narrador em seu ensaio. Esse recuo à

beira do infinito, contudo, não deve assustar ao leitor ou ao crítico. Tal abismo – o significado ausente do significante, a ausência como forma – apenas enriquece a possibilidade de um mundo que a palavra evoca.

Assim, nesse complexo de ausências, estando sempre ausente ou esquiava a morada final, o sentido final de tais coisas, sobretudo da obra de arte, a morada assim entendida como aquilo que *fixa* a essência e o sentido, o pensamento e a arte então não se esgotam jamais, posto que não nos é dado conhecer aquilo que neles é sempre *a falta*.

Nesse sentido mesmo, afirma ainda Agamben (2013, p. 46): “Verdadeiramente desconsolador seria o conhecimento último ter ainda a forma da objetualidade. É precisamente a ausência de um objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas”. O apontamento vale tanto para o crítico em seu raciocínio filosófico como para o leitor no fruir de uma obra literária, quando buscam apreender um sentido final, já que, se existe uma verdade para a arte, essa verdade se mostra frequentemente como a ausência de um objetivo final.

Considerando todos esses aspectos acerca da ausência, ainda de acordo com as ideias postuladas por Lacan (1978), que citamos aqui de passagem, devemos pontuar também algo de suas anotações sobre a relação entre a falta, o sentido e a linguagem. A partir de suas reflexões, é-nos possível determinar que, dentro do significante, não repousa intacto um significado exclusivo, o que vale também para a Literatura, entendendo-a como o significante a que temos acesso através da leitura.

As palavras que a compõem recuam e recuam para o abismo, para um sentido que se esgueira à exaustão, até que percebamos que, dentro do significante, só pode existir outro significante cujo sentido não se abre justamente porque não pode ser encontrado: só o que temos é a palavra, enfim.

Na linguagem de ficção, essa clareira buscada no interior da própria palavra, em que o sentido final da mensagem se iluminaria, não é mais do que apenas a promessa entregue pela impenetrabilidade de uma floresta de signos ao redor. O romance de Osman Lins reflete assim tal natureza, própria do texto literário, que se manifesta como um conjunto de significantes, letras, palavras, frases, cujo centro móvel abriga sempre outro e mais outro significante, do mesmo modo como, dentro do romance, há ainda outro romance, sem se atingir jamais o ponto em que a linguagem pare de jorrar e se esclareça; sem jamais se alcançar o significado objetivo, definitivo e final desse significante que é a própria literatura em cada uma de suas manifestações.

O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), contudo, ainda assim busca incansavelmente a clareira de seu pensamento, onde a obra, em tese, se exibiria em maior esplendor, em toda a sua verdade. Divisando em alguns momentos a impossibilidade de atingi-la, mesmo assim o narrador do romance-ensaio não consegue conter a gana de tentar decifrar o que para ele são os símbolos e analogias fundantes da obra de sua amiga, uma analogia simbólica que pressuporia um sentido oculto final.

Essa busca por devassar o que parece um símbolo cifrado, ou seja, a compreensão desse gesto como a própria busca pelo sentido na obra de arte, acaba gerando uma multiplicidade de ideias interpretativas que a todo instante conduzem o narrador e o crítico de arte ao frenesi interpretativo, desnordeando-o muito mais do que lhe esclarecendo questões.

É curioso, porém, como esse narrador enlutado, no caso do romance de Osman Lins, mantém ao longo de boa parte da obra a sobriedade de sua dicção, mesmo em meio ao frenesi que mencionamos, ao torvelinho de seu exercício hermenêutico, enfrentando o vendaval orquestrado pela obra de Julia Marquezim Enone, com um exame clínico que insiste na procura da origem do romance esmiuçado.

Mas, enfim, que obra fictícia é essa, tão avassaladora, que se esconde e se revela ao mesmo tempo, e que conduz o Professor a uma busca tão empenhada por seus sinais e seus sentidos? De que trata, afinal, o seu enredo, se é que conseguimos acessá-lo?

O que Julia deixou de si é muito pouco, já se sabe. Uma biografia não daria conta de apontar quem foi a autora morta, segundo afirma o próprio narrador do diário. O romance inédito resta então como a única materialidade possível na definição da existência e de uma possível identidade à mulher que o escreveu.

Lança-se ao escrutínio da obra, então, o narrador. Conhecemos o enredo a partir de seu comentário. Nas primeiras entradas do diário ensaístico, consta a sumarização dos episódios que compõem o romance de Julia.

Trata-se do seguinte: a protagonista do romance de J.M.E., dentro do romance de Osman Lins, é Maria de França, também narradora de sua própria história. O romance fictício então é conduzido pela voz de sua protagonista – pobre, mal alfabetizada, filha de lavradores, órfã de pai, e que passa a viver no Recife a partir de sua adolescência, dividindo um pequeno quarto com a mãe e uma dezena de irmãos. Sobre a construção do enredo e da enunciação dessa obra, de partida, o narrador do

diário esclarece:

[Julia] optou, e seu temperamento, assim, se não originava uma filosofia, guiava uma poética, por um romance contíguo, na aparência, a modelos do passado. Contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo, estrutura *A rainha dos cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício (LINS, 1977, p. 9).

O que o narrador nos está dizendo é que a obra de Julia, a princípio, não apresenta malabarismos formais, ao contrário do que se poderia detectar quase que obrigatoriamente em todo livro da dita “ficção moderna”.

A cadeia de fatos, centrada em Maria de França e narrada por ela mesma, esconde em sua singeleza, segundo o narrador, uma complexidade narrativa que somente o exame *minucioso* poderia revelar, e cuja percepção escaparia mesmo ao leitor mais atento. Que complexidade é essa?

Para começar, o arrojado da narrativa de Julia instala-se prontamente no fato de a história ser contada pela própria Maria de França – inculta, de recursos intelectuais limitados. Assim, a protagonista, semianalfabeta, ao produzir uma dicção lírica o bastante para conferir à enunciação da obra uma poesia não condizente com sua própria instrução, acabaria dotando a obra de uma identidade “confessadamente imaginária” (LINS, 1977, p. 69). Afinal, como poderia, segundo o narrador, uma moça de pouco estudo e nenhuma leitura escrever ou mesmo conscientemente conduzir um narrar de maneira tão poética? É uma narrativa imaginária, portanto, e inconsciente de si enquanto ato narrativo escritural.

Tal dicção liga-se ainda intimamente ao fato de Maria de França ser identificada como louca, não ignorando o aspecto do lirismo como um laço que irmana o delírio dos poetas ao próprio delírio dos loucos.

Maria de França é levada ao manicômio ao ser acometida por alguns acessos de loucura ao longo da trama. São, pelo menos, três acometimentos, que ocasionam sucessivos internamentos no Hospital de Alienados.

O fator da loucura na obra não pode ser ignorado enquanto material poético nas mãos de J.M.E. Assim, a poesia na dicção da protagonista do romance fictício está profundamente atrelada à insanidade imputada a ela, e a aproximação entre a fala do louco e a fala do poeta encontra eco ao longo de toda a trajetória da literatura universal,

como bem o sabemos.

Mas, não podendo ser ignorada, enquanto testemunho da loucura e da poesia que a geram, a enunciação de Maria de França ainda assim é de difícil acesso para nós. Sua fala poética só se deixa conhecer, para os leitores do livro de Osman Lins, através de alguns trechos que o Professor insere em seu diário. Observam-se as características dessa fala atormentada, por exemplo, na seguinte passagem citada pelo narrador do diário:

[...] “que orelha, que orelha, cheia de voltinhas, e ouve atenciosa, ouve bem, uma orelha cortez [*sic*], magoada pelas vozes brutas, pelas mentiras de mel (cheias de moscas), que estás fazendo aí, orelha, nesse homem que não te merece?, escuta, orelhinha: nenê, cavalicoque, sineta, tico-tico, bibelô, lulu” (LINS, 1977, p. 144).

Ante essa marca de uma fala lírica e brincalhona, quase infantil (a poesia, além de unir as imagens do louco e do poeta, vincula-os ainda à imagem da criança, que transforma a língua em um brinquedo, que a subverte em meio à fantasia de sua vida), não deixa de acentuar também, ambigualmente, o tom melancólico de sua condição, já que a infância é ainda a idade da melancolia, por seus silêncios e sua incomunicabilidade.

Diante dessa fala muito própria, levando a reflexão adiante, conclui-se não ser gratuito o fato de a protagonista do romance de Julia chamar-se justamente Maria de França. A identidade do nome remete à própria figura histórica de Marie de France, poeta francesa, que compôs seus famosos doze *lais* no final do século XII (sendo o *lai* uma espécie de poema narrativo medieval).

A figura de Marie de France, por sinal, enquanto personagem histórica, é envolta em mistério. Nunca foi possível afirmar com firmeza quem fora, afinal, Marie de France, ou mesmo confirmar se os doze poemas, escritos em idioma anglo-normando e atribuídos à sua autoria, foram, de fato, redigidos por ela. Assim, tudo o que resta são apenas *indícios* de uma poeta que teria marcado seu tempo, numa época em que mesmo as fronteiras entre o que hoje chamamos França e Inglaterra não eram tão bem delimitadas, mergulhando tudo na ficção e na indefinição da própria História.

No sentido de marcar a imprecisão dessa origem, indicamos, de acordo com a introdução de Antonio L. Furtado (2001) à publicação dos poemas de Marie de France em português, traduzidos por ele mesmo e lançados pela Editora Vozes, o comentário do tradutor quanto à incerta origem de Marie de France:

Nos *Lais*, pelo que afirma a autora, ela estaria colocando em versos rimados alguns dos *lais* bretões que ouvira. O *lai*, palavra de origem céltica (cf. o irlandês, *laid*, “canto”), era uma composição curta para ser cantada ao som de harpa ou de rota, instrumento antigo também de corda. A qualificação “*lais* bretões” parece dever-se a terem sido especialmente divulgados por jograis oriundos da Bretanha.

Quanto à pessoa da autora, nada conhecemos de sua biografia e nem ao menos sabemos quem foi. [...] Em qualquer caso, parece ter sido de origem normanda, em vista do dialeto de francês antigo que empregava. Supõe-se porém que tenha vivido por longo tempo na Inglaterra, citando-se neste sentido: o modo como tratou algumas narrativas localizadas em solo inglês; a intromissão em seus escritos de algumas palavras inglesas; e o fato de ter traduzido as *Fábulas* dessa língua.

[...] Há até quem ponha em dúvida se os 12 poemas que integram os *Lais* têm autoria única [...]. A lamentável falta de registros históricos é o que alimenta tais especulações (FURTADO, 2001, p. 19-21).

A “lamentável falta de registros históricos” de Marie de France e sua obra parece-nos ser justamente o elemento positivo que se soma à identidade de Maria de França, na obra de Osman Lins, ao ligá-la à figura de Marie, justamente porque sua indefinição e a obscuridade de sua origem integram-se de maneira muito proveitosa à própria discussão sobre autoria e identidade da criação poética presente no romance que estudamos.

Marie de France então reflete tanto a imagem da vida poética íntima de Maria de França quanto a própria discussão acerca da autoria que perpassa a figura enigmática de Julia Marquezim Enone.

Para além dessa similaridade entre mulheres cujas identidades são fragmentadas e decompostas, há também o fato de que a poesia de Marie de France, como aponta Agamben (2015), ao comentar o estilo narrativo medieval – contexto de Marie de France – em um ensaio dedicado ao tema, compunha-se sobretudo no sentido de fazer com que a ação do poema acontecesse *ao mesmo tempo* da própria *enunciação* do poema, de modo que a aventura narrativa fosse, assim, o ato da poesia de se escrever e contar-se a si.

Nisso, encontramos Maria de França, justamente porque ela produz também, na obra de Osman Lins (1977), um discurso poético que se desenvolve *ao mesmo tempo* em que a narrativa é conduzida, conforme aponta o próprio narrador do diário. Essa narrativa, que se dá ao tempo da narração, é como uma fala desenrolada na cabeça da protagonista, enquanto ela mesma vive as ações que conta, tornando o presente o tempo tanto da narrativa que chega ao leitor quanto da própria aventura, o fato vivido pela personagem, em concomitância.



Na análise empreendida por Agamben (2015) sobre o estilo medieval de narrativa, que envolve também o exame da poesia de Marie de France, os versos transformam acontecimento e relato dos acontecimentos numa mesma coisa, estabelecendo, a partir dessa união, o próprio conceito de *aventura*, palavra determinante nos registros poéticos daquela época.

O que está escrito no poema se torna, assim, a aventura narrada, e esta configura-se como a própria peripécia – o desafio de escrevê-la e contá-la. A aventura então passa a se mover como um ser vivente, o que se transporta para a própria identidade do texto. Isto nos aproxima ainda mais da obra de Osman Lins, uma vez que, como aponta o narrador, em passagens de seu diário, muitas vezes o próprio romance de Julia se torna um personagem, um ser que existe – isto funciona também para nós, que olhamos para o texto procurando Julia e só encontramos o seu romance, e então olhamos para o seu romance e só encontramos a lacuna de uma identidade que, contudo, existe firmemente, recusando-se e expondo-se ao mesmo tempo.

Para Agamben (2015), a aventura se torna também a verdade, a verdade do acontecimento e do texto literário. Ou seja, o próprio texto se transforma em sua única instância verdadeira. Processo semelhante se desenrola, a nossos olhos, no romance de Osman Lins, uma vez que as verdades que busca o Professor, acerca do sentido ou da interpretação da obra que analisa, estão todas circunscritas à mesma aventura que ele também vive e na qual ele mesmo se insere, e da qual, enfim, não pode escapar.

Afirma ainda Agamben (2015, p. 28), nesse sentido, sobre verdade e aventura do texto poético: “La verità che è qui in questione non è quella apofantica della logica né quella storica. È una verità poetica. Non si tratta, cioè, della corrispondenza fra eventi e racconto, fra fatti e parole, ma del loro coincidere nell’avventura”<sup>8</sup>.

A verdade, assim, não estaria no texto ou no conteúdo, mas justamente no coincidir entre os fatos da narrativa e o próprio ato de os narrar.

Frequentemente, nos poemas citados por Agamben (2015), no ensaio em questão, as personagens se tornam a própria personificação dessa aventura buscada pelo herói, apontando, enfim, a aventura da linguagem como a aventura do próprio ser, o que, de todo modo, também testemunhamos nos movimentos que à meia-luz

---

<sup>8</sup> “A verdade que está em questão aqui não é aquela apofântica, própria da lógica, nem mesmo aquela histórica. É uma verdade poética. Isto é, não se trata da correspondência entre os eventos e a narração, entre os fatos e as palavras, mas sim de seu coincidir na aventura” (AGAMBEN, 2015, p. 28, tradução nossa).

conseguimos enxergar de Maria de França em relação ao próprio mundo em que vive, onde personifica a poesia da loucura em que se encontra mergulhada – aventurando-se por entre um mundo que a desafia e a conduz a perigos sem fim, dentro de uma estrutura ressecada e vazia de sentido, a das repartições públicas e mesmo da pobreza.

De todos os modos, essa aproximação entre a poesia de Marie de France e a poeta analfabeta Maria de França não deixa de ser interessante, acreditamos. Mas o argumento histórico dessa aproximação é fascinante justamente naquilo que não pode ser afiançado, já que, como apontamos, pouquíssimos registros restaram acerca da vida de Marie de France, tendo ela sobrevivido, ao fim e ao cabo, apenas através dos poemas que se lhe atribuem. O processo de resgate de uma existência a partir do texto que esse indivíduo produziu, por sinal, encontra-se muito marcado também no esforço do Professor de recompor a presença de Julia a partir do romance que ela lhe legou.

Sendo, enfim, muito parco o material que esclareceria a existência dessa mulher emblemática – no caso, a poeta medieval –, a vida íntima de Marie de France se aproxima, portanto, enquanto enigma, à de Maria de França. Essa interioridade da personagem osmaniana, que se faz insondável, presumível apenas pela dicção poética de que ela dispõe, é o nosso enigma primordial.

O que habilita a poesia na vida de Maria de França, como afirmávamos, é a dicção de sua loucura internalizada. A aproximação entre a imagem do louco e do poeta é frequente, também já o dissemos, e retomamos aqui o pensamento, para então refletirmos sobre o final da obra de Osman Lins.

Acredita-se que as almas do louco e do poeta são sempre assombradas por uma inspiração divina, uma comunicação com o outro mundo, desde os tempos da Antiguidade. Muito embora, hoje, a imagem do poeta esteja cada vez mais distanciada de um ideal de inspiração vinda de outro lugar, ou mesmo da ideia romântica do Gênio, ainda assim não é possível ignorar que aquele que cria é atravessado por uma linguagem forte o bastante para produzir um determinado objeto, uma obra.

Notadas essas considerações, de passagem, vale-nos agora contemplar o elemento da loucura em Maria de França, e como, de modo sutil – tanto na narrativa de Julia quando ao longo dos comentários do Professor – ele vai se revelando.

Em meio à elaborada construção da narrativa de J.M.E., a loucura de Maria de França não se revela desde o princípio. Há apenas os indícios de uma vida assombrada por elementos da imaginação, do fantástico, do obscuro. A infância da

menina, contudo, desde já se faz permeada por uma espécie de misticismo, mergulhada num inconsciente tumultuoso, indicativo de que há em sua vida algo que a conecta com um mundo submerso.

Por exemplo, de acordo com o que ficamos sabendo sobre a vida da personagem, pelos comentários do narrador do diário, aos dez anos, com a invalidez da mãe, restara a Maria de França garantir seu próprio sustento, e assim “emprega-se como doméstica, a troco de comida, cama e ordenado insignificante” (LINS, 1977, p. 12). É então nesse período de transição da infância para a adolescência que o Professor, em suas considerações, situa-nos sobre a vida íntima tumultuada de Maria de França, à beira do delírio e do misticismo:

Sob a cama de Maria de França, uma voz leva as noites prevenindo-a:  
 — Tome tento, menina, alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida.  
 Acompanha-a essa voz nos sucessivos empregos, invisível, repetindo até amanhecer o dia a cantinela assustadora. Mais tarde, passa a imaginar Maria de França que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no fogo subterrâneo, que esse peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar, dando pancadas com a barbatana da cauda.  
 Começa a receber um “espírito de luz”, Antônio Áureo, que em vida foi barbeiro. Gago e melancólico, o visitante despreza os bens terrenos, chama a vida “passeio no Coque<sup>9</sup>” e revela a Maria, com pormenores, as circunstâncias em que ela irá morrer. Designa inclusive onde será a cova, a hora exata e as condições do tempo: “Não vai estar chovendo e também não vai estar fazendo sol.” Desconhece Antônio Áureo a voz que clama sob as camas. Vê, em compensação, o peixe que nada no fogo da terra e discute sobre ele com a menina. É esse amigo invisível quem anuncia a chegada de um “vassalo de vênus”, no qual Maria de França pode encontrar alguma coisa, mas “como quem acha no lixo um belo frasco de mijo” (LINS, 1977, p. 13).

Assim vai crescendo Maria de França. Por volta dos doze anos, começa a trabalhar “em mais uma casa de aparência respeitável (na verdade, conforme indicam certos pormenores, num bordel disfarçado)” (LINS, 1977, p. 14), onde, inclusive, será deflorada e terá sua vida entrelaçada à de outro personagem, Belo Papagaio.

O primeiro acesso de loucura de Maria de França vem alguns anos depois. O acometimento está ligado à sua demissão de uma fábrica de tecidos. Tendo trabalhado anteriormente como doméstica de maneira informal em sucessivos lares, inclusive no bordel “de aparência respeitável”, um amigo de Maria de França, espécie de tutor e guia espiritual, que andava por seu bairro, “matricula-a na escola gratuita que fundou e orienta, apesar de analfabeto e pobre” (LINS, 1977, p. 16).

A moça, então, tendo já vivido em um prostíbulo e sido violentada em sua

---

<sup>9</sup> Comunidade pobre localizada na capital pernambucana.

primeira experiência sexual pelo caminhoneiro chamado Belo Papagaio, o tal “vassalo de vênus”, parece finalmente conquistar para si alguma dignidade. Contudo, conforme nos conta o narrador, a resolução dos fatos acaba sendo também desastrosa para a saúde mental de Maria de França:

Ela, na fábrica de tecidos, chora de alegria quando assina pela primeira – e última – vez o recibo: demitem-na a seguir, para não completar o chamado “período de carência”. O fato é decisivo para a tecelã e para o livro. Volta a trabalhar como doméstica – ominoso retrocesso – e a ouvir sob o leito a advertência de alguém que tenciona destruí-la. Uma tarde, agitando o jardim, tem o primeiro acesso violento de loucura (LINS, 1977, p. 16).

Imaginar a moça a chorar enquanto escreve o próprio nome, para logo depois ser demitida, evoca uma cena de profunda comoção, turbando-se o leitor ainda mais à medida que se sucedem os infortúnios na vida de Maria de França.

Ela, contudo, parece mal se dar conta do grande horror e da penúria que circundam sua vida, trajetória de uma “miséria anônima”, “história de uma inocência pisada”<sup>10</sup>, em muito semelhante à outra personagem nordestina da ficção brasileira do século XX, a saber, Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela* (2017 [1977]).

Semelhantemente a Macabéa, Maria de França também conhece o mundo através dos programas de rádio que escuta, e acaba por absorver não só o conteúdo como também a dicção do discurso radiofônico.

Essa marca se incorpora à fala de Maria de França ao dirigir-se sempre a seus “ouvintes” conforme tece a narrativa do romance que protagoniza, como se observa no seguinte trecho: “Admitida num armarinho (sem registro na carteira profissional), suas vendas não chegam nem ao mínimo exigido ‘e só por isso, ouvintes, me mandam passear, me mandam para o olho da avenida’.” (LINS, 1977, p. 21).

Essa tentativa de se empregar no armarinho vem logo após a liberação de seu primeiro internamento manicomial e posteriormente também à sua primeira descida ao inferno da burocracia nas repartições públicas, em busca de receber o auxílio do INPS<sup>11</sup>, em consequência da alienação mental diagnosticada.

Recorrentemente, então, Maria de França se reporta a esses ouvintes

---

<sup>10</sup> Termos usados por Clarice Lispector para descrever a protagonista de *A hora da estrela*, estando a obra ainda inédita e desconhecida do público à época, em entrevista concedida no ano de 1977 ao repórter Júlio Lerner, e veiculada pelo Programa Panorama, da TV Cultura, hoje disponível na plataforma digital de vídeos do YouTube.

<sup>11</sup> Instituto Nacional de Previdência Social, órgão ainda existente sob esta legenda à época da escrita do romance, e, mais tarde, em 1990, fundido a outro órgão de assistência social, dando assim origem ao atual INSS (Instituto Nacional de Seguridade Social).

imaginários, incorporando o interlocutor invisível à poesia de sua fala.

A loucura de Maria de França, portanto, é uma solução poética encontrada por J.M.E. para operar as experimentações de sua enunciação, e mesmo para compor as tragédias de seu enredo.

Os episódios dramáticos do romance de Julia, contudo, quase nunca resultam no desastre que o leitor poderia esperar, o que depõe mais ainda sobre a sutileza de suas manobras narrativas. O enredo caminha delicadamente para os seus desastres, de acordo com o que recorrentemente comenta e exemplifica o narrador do ensaio ficcional.

Quando a personagem Maria de França é deflorada por Belo Papagaio, por exemplo, segundo aponta o próprio Professor, o leitor poderia antecipar uma reação violenta por parte da moça. Maria de França, contudo, não reage de acordo com a expectativa, não assume uma atitude violenta. Em seu corpo, todavia, como marca psicológica deixada pelo abuso, resta apenas o gesto de ocultar os polegares dentro dos punhos fechados (LINS, 1977, p. 15).

A partir dessa observação, mais adiante, no transcurso do diário, o narrador perceberá que a imagem das mãos, de modo geral, carrega para Julia uma simbologia muito forte dentro da construção de seu romance, e ele enxerga nisso até mesmo uma ligação com a arte da quiromancia, tentando estabelecer a partir disso alguns nexos místicos dentro da construção do romance.

Seguindo o comentário sobre a trama em que se encontra Maria de França, depois de seu primeiro surto psicótico, a personagem, demitida do armarinho e não conseguindo qualquer outro emprego, volta a atuar como doméstica. Por essa época, costura algumas bonecas de pano, que passa a estripar, em evidente instabilidade mental. Ao mesmo tempo, emprega-se numa casa de família, como babá.

O leitor poderia esperar então que a moça cometesse qualquer ato de violência contra as crianças de que toma conta, chegando até mesmo a matá-las, ao considerar a atitude da protagonista diante das bonecas.

Mas o suspense desse lance narrativo termina frustrado: Maria não age contra as crianças que estão sob seus cuidados, mantendo tranquilamente o seu emprego, até que volta a ser demitida unicamente por, desavisada, revelar um dia à patroa que já estivera certa vez internada no Hospital de Alienados. É então mandada para a rua.

Segue-se outro acesso de loucura a essa demissão e então o segundo internamento de Maria de França. Ao sair, após o tratamento com eletrochoque, diz a protagonista, em sua fala poética: “‘Agora estou em ordem, uma água-marinha, um brinco de argola’.” (LINS, 1977, p. 22).

A ordem não assenta sobre sua vida, contudo. Ela segue tentando alcançar o benefício previdenciário, tentando inutilmente enfrentar a máquina pública em meio ao horror de sua burocracia. A missão será frustrada. O romance termina misterioso, então, com a saída de Maria de França para a rua, após mais uma derrota dentro de uma repartição pública, e com a imagem de um homem desconhecido que decepa a própria mão, ali mesmo, na via pública, sem maiores explicações.

Maria de França segue-o pelo meio da cidade, desistindo da batalha pelo benefício previdenciário naquele dia, caminhando sem norte, quando observa então o homem que carrega uma pedra, a entrar num beco. Ela o segue. Ali, ele amputa a si próprio, esmagando a mão direita, com a pedra.

A personagem do romance de Julia termina sua narrativa aí, nesse ponto, à deriva – sem emprego, sem ajuda, abandonada em um mundo onde a máquina pública é que parece muito mais estar louca, em meio a repartições e papéis que se extraviam num ciclo sem fim. E com a imagem misteriosa do homem da mão esmagada.

A loucura é sempre o motor da ruína de Maria de França, muito embora este motor não opere, segundo nos parece, conforme poderia esperar o leitor, e isto mesmo sugere o narrador do ensaio. Tudo se dá de modo muito sutil, como pontuamos.

Por exemplo, não é a mão de Maria de França, a mão de trabalho, a mão direita e inútil, a mão que mal sabe escrever, a que se decepa ao final do romance. É a mão de um desconhecido, que Maria observa de longe.

Com o fim do romance, o romance também abandona o seu leitor. Deixa-o na mesma condição em que se encontra a própria protagonista da história. Para onde irá agora? O que se sucedeu? Não se sabe.

A obra se fecha, então, tendo-se aberto apenas por alguns momentos, voltando ao silêncio de sua existência. Isso mostra que, com calma, conforme apontamos o narrador, Julia conduz sua narrativa, sem ostentar jamais os seus fins. Esse aspecto confirmaria o enredo aparentemente simples. Sendo a escrita desse romance a maior ambição da vida de Julia Marquezim Enone, sua obra abriga uma quietude e uma paciência desnorteantes.

A todos esses aspectos está muito atento o narrador do diário. Com sua lupa, anseia não deixar escapar nenhuma marca da ficção de Julia. Ele comenta exaustivamente cada pequeno ponto, qualquer coisa que lhe salte aos olhos, até mesmo o que não passe da mais ligeira impressão. Tudo é um signo, tudo uma seta. Mas essas cifras apontariam para onde?

O narrador busca qualquer direção, uma verdade, um sentido último e definitivo, embora saiba impossível tocar a essência da obra. Mas busca-a, sim, porque no centro do romance talvez repouse sua própria amada.

A narrativa não cessa de se oferecer aos seus olhos, ávidos por enxergarem, mas essa narrativa ao mesmo tempo se mostra enquanto se fecha, até se cerrar em definitivo, até engolir o próprio narrador, transformando-o definitivamente em personagem do romance de Julia, como podemos observar ao final da obra de Osman Lins – em que o espaço é tomado pela água, diluindo tudo.

Até o último instante, porém, os olhos do narrador estão ávidos por qualquer sentido coerente, sem se deixarem render. São olhos que, por sinal, segundo ele mesmo conta, costumam saltar ligeiramente das órbitas – metáfora, talvez, do homem que queria enxergar demais, e, com isto, não pode evitar o aspecto um tanto insano que os globos saltados conferem à sua aparência.

O narrador, contudo, em seu afã, deixa até mesmo escapar alguns dos signos que ele mesmo persegue com cuidado. Isto também não é aleatório na obra, acreditamos, e se mostra aspecto proveitoso à nossa análise: perder alguns signos deixados pela obra de Julia testemunha precisamente a arbitrariedade de qualquer comentário sobre uma obra de arte.

Um crítico elenca os pontos que julga interessantes a serem analisados dentro de uma trama literária, de uma análise artística, mas sempre algum fator vai escapar ao exame de sua lupa – jamais conseguirá dar conta totalmente daquilo que o seduz.

Disso, o que se entende é que, embora sejam as obras de arte operadas e buriladas pela mão humana, o artista é percorrido por uma força, por uma linguagem poética que o atravessa antes mesmo que ele perceba que espécie de raio o partiu ao meio.

Como o crítico, de alguma maneira, o artista não consegue domesticar e nem mesmo explicar muito bem o produto de suas mãos, ainda que intimamente o geste

e conviva com ele dia após dia, como a própria Julia e seu romance minuciosamente trançado. Se o autor da obra, por sua vez, jamais consegue mensurar toda a potência da criação, muito menos o crítico o faria, por mais atento que estejam seus olhos. Tendo transformado em símbolo cada uma das letras do romance, não conseguirá decifrar todos esses mesmos símbolos recortados por ele em sua busca meticulosa.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), por exemplo, o narrador menciona a imagem do peixe que cresce sob os pés da protagonista do romance de Julia, mas muito pouco explora essa imagem poética ao longo do diário. Ou, em seu silêncio, talvez a potência da figura se afirme ainda de maneira mais interessante.

É difícil abarcar todas as portas que se entreabrem dentro de um texto literário. E o romance de Osman Lins, que se faz também como uma reflexão sobre a escritura dos romances em geral, testemunha sobre a tarefa interminável do crítico de arte, quando este se debruça sobre uma obra.

No romance de J.M.E., a loucura e o elemento da água têm vinculações profundas, estendendo-se à imagem do peixe que cresce sob a terra, segundo presente Maria de França. O peixe, um ser que habita o meio aquático, está fora de seu elemento quando se encontra a nadar no fogo da terra, no começo da narrativa. O que essa imagem nos sugere?

Frequentemente, na simbologia das culturas, como apontam tantos estudiosos – e aqui, para nós, especificamente Bachelard (2012) e Foucault (2008) –, a água pode vir a representar o campo misterioso do inconsciente. O peixe seria o emissário desse espaço obscuro do sonho, vinculado à ideia da loucura e do imaginário. Os peixes trazem as visões e as imagens do inconsciente, agregam em si quimeras, miragens, oceanos, elementos aquáticos que se vinculam à loucura e que portanto se irmanam às imagens mentais do sujeito tido como louco ou profundamente místico.

Isolado então no magma da Terra, o peixe de Maria de França pode configurar-se como inúmeras imagens descoladas de seu elemento, ao mesmo tempo em que elas sugerem dinâmicas da loucura e da imaginação. Em algum momento, esse peixe, sufocado, pode colocar-se como a presença do escritor – algo sempre isolado no mundo, votado ao mundo da água mas preso em tantas circunstâncias terrestres. A discussão sobre esse isolamento perpassa também a própria questão da loucura: como o louco, o escritor também está isolado. Voltam a se unir, assim, as figuras do poeta e do louco, que já havíamos mencionado.



O mundo isola aqueles a quem não compreende, aqueles aos quais não comporta dentro da ordem pragmática da vida, ordem estabelecida a fim de que a máquina cartesiana possa trabalhar – mesma máquina que burocratiza a vida e embrutece os homens.

Mas o peixe ameaça crescer a tal ponto, que suplantaria a própria Terra, e cruzaria o Recife rumo ao mar, reencontrando o seu elemento, traçando sua senda terrestre à força, de volta ao oceano, a seu ambiente definidor, o espaço onírico da água.

A ação do romance, transcorrendo em Recife, um lugar descrito no livro como cercado por água, atravessado por águas, de rio e de oceano, evoca assim a noção de uma cidade que na verdade se constitui como uma grande *ilha* incrustada no meio da narrativa do romance. E o termo “isolamento”, percebe-se, carrega em si mesmo a palavra *ínsula*.

Maria de França então se move por uma cidade que boia no magma aquático do imaginário, cidade remodelada, remontada, cercada por água<sup>12</sup>, e a imagem da loucura assim se entremeia à imagem da vastidão aquática da cidade, à noção de isolamento e à dicção poética própria da loucura e do mundo dos sonhos.

Os simbolistas, por exemplo, versavam sobre a loucura e essa sua relação com a água, eles também. Apela-se, aqui, por exemplo, à imagem de Ismália, nos versos de Alphonsus de Guimaraes (2014). Eis a moça que, seduzida pelo reflexo da lua na água, termina por lançar-se ao mar... Ismália, a louca, isolada na torre, a *sonhar*. Como Maria de França, no Recife; como o poeta, em seu isolamento e sua solidão essenciais; como a própria obra de arte, agregadora de solidões e insulamentos, produtora de alucinações. Eis, por fim, o próprio texto poético trabalhando como uma espécie de rasura no mundo, assim como toda loucura o é, tal qual o peixe que rompe a terra e, destruindo todo o espaço terrestre, se lança ao mar.

### 3.2 Só se olha num lago quem é triste

Merece ainda algum espaço nesta pesquisa, e atenção especial, a figuração da água em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977). Toda a água presente em diversas

---

<sup>12</sup> Cabem, aqui, palavras do próprio narrador acerca do espaço do Recife e a presença inundante da água: “Percebe-se, olhando um mapa do Recife, a presença das águas. Mas é sobrevoando que se vê até que ponto a cidade é rasa e úmida. Além do mar que parece conquistá-la e dos extensos mangues [...], há os rios, vários” (LINS, 1977, p. 161).

formas nas cenas do romance de J.M.E. e nas considerações do narrador do diário parecem indicar um valor importante desse elemento para a economia da obra.

De acordo com o que percebemos sobre as imagens da água, elas se relacionam continuamente com alguns temas que parecem solicitar incessantemente a expressão literária, a saber: o amor (as águas podem ser tranquilas, mansas); a morte (o morto é aquele levado pelas águas, para longe, sem retorno, e a água é também o elemento dos tristes, dos que sofrem, dos que se lamentam); o esquecimento (sempre em conjunção com o tempo, medido também pelo correr das águas que passam); a aventura (na ideia da viagem que se executa, cheia de promessas, por vias marítimas); e o sonho (a água como elemento mais significativo do imaginário). Assim, parece-nos que as imagens mais pulsantes que solicitam a expressão literária solicitam ao mesmo tempo a imagem da água, todas essas imagens que, no romance de Osman Lins, estão também presentes e têm efeitos variados.

Para começar, vale citar que, em entrevista, o próprio Osman Lins chama a atenção para uma característica importante da cidade de Recife: sua dimensão aquosa, lugar que sempre aparecia em suas obras, em sua “terrível condição de cidade aquática, cidade sempre ameaçada pelas águas” (LINS, 1979, p. 140-141).

Antes mesmo da publicação de *A rainha dos cárceres da Grécia* – a entrevista em questão foi concedida em 1966 e o livro que aqui examinamos só seria lançado em 1976 –, Osman Lins chama a atenção para os efeitos de uma cidade que “aparece como símbolo da precária segurança humana, cercada [...] pelas águas do imprevisto”, em que “o recifense vive à beira de ser peixe” (LINS, 1979, p. 141). Essa cidade, em sua condição aquática, transmuta-se numa outra, no interior de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), misturando-se não somente a Olinda e a São Paulo, mas também transformando-se em totalidade num espaço de sonho, sem forma fixa – característica maleável da água.

O romance de Osman Lins nos oferece muitas janelas para pensarmos essas relações. A própria presença constante de trechos de *Alice no País das Maravilhas* (2011) no curso do diário do narrador nos impulsiona a refletir um pouco sobre as imagens de sonho, via água, que se comunicam entre a história vivida por Alice e a história comentada pelo Professor na narrativa de seu diário.

O fato de Alice estar à beira do *lago*, ouvindo a leitura de sua irmã mais velha, no começo da narrativa e antes de pegar no sono, é um indicativo muito forte da

ideia que perseguimos aqui. A água indicia logo na primeira página da aventura de Alice que, ali, naquele espaço à beira d'água, no bosque, a imaginação pode tomar as rédeas.

A água das lágrimas da menina também conduzirá Alice ao acesso de sua aventura, permitindo que nade até a outra margem da lagoa salgada que se formara, alcançando então o território da fantasia, onde diversas surpresas a aguardam.

De início, em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), temos tanto a presença de um elemento aquático (o peixe que cresce debaixo da cama de Maria de França, fora de seu elemento essencial, a água), como uma passagem sugestiva do Gato de Chesire, da obra de Carrol (2011). Osman Lins insere no diário do Professor o seguinte trecho:

18 de julho

“... então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas, depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Chesire, agora terei com quem falar’.” [...] (LINS, 1977, p. 10).

Na história de Lewis Carrol (2011), a primeira aparição do gato é um prenúncio de um encontro com *loucos* – a Lebre e o Chapeleiro, em meio à sua confusa reunião à mesa do chá. É ele, o gato de corpo sumidiço, quem diz a Alice que todos estão loucos ali, inclusive a própria menina (CARROL, 2011, p. 86).

Na obra em que Alice vaga pelo País das Maravilhas, o mundo é um caos, como que sem saída, do começo ao fim, o que se percebe nas anedotas que as personagens contam, nos animais fantásticos que a menina encontra, nas cenas que testemunha. Em tudo isso, o mundo das maravilhas é muito similar a um pesadelo, como o pesadelo sem fim vivido pela personagem de Maria de França – ela, também, dita louca.

Ademais, a *comunicação* entre Alice e os seres fantásticos que encontra pelo caminho parece simplesmente impossível, bem como, frequentemente, as palavras que saem de sua boca soam trocadas ou estranhíssimas.

Assim, na impossibilidade da comunicação, o que parece fundar o desespero definidor do País das Maravilhas, tudo passa pela linguagem, pela incapacidade do contato e da fala – a linguagem de Maria de França, no romance de J.M.E., de acordo com o que comenta o Professor, é também um elemento interessante, situado, assim, entre a poesia e a loucura, e, de igual modo, sua incapacidade de comunicar-se com o

mundo é definidora da aventura fracassada em meio à busca por seu benefício.

A imagem da água, tanto para Alice quanto para Maria de França, não está muito longe então da imagem de determinados animais que aparecem em ambas as obras – como o próprio gato, e os pássaros, e, obviamente, os peixes.

Diná, a gatinha de Alice, por exemplo, em determinado momento da história de Carrol (2017), é apontada como aquela que *afugentava* os pássaros, não muito distante da mesma descrição dada ao Espantalho, o protetor de Maria de França – ela, que morria de medo de pássaros.

De certo modo, a imagem dos pássaros e dos peixes se conectam, no romance de Osman Lins, justamente pela imagem de opostos: o céu se reflete na água, então o mundo dos seres que nadam e o mundo dos seres que voam refletem-se mutuamente como espelhos. Nas palavras de Bachelard (2012, p. 54), melhor dizendo, “[...] a água torna-se uma espécie de pátria universal; ela povoa o céu com seus peixes. Uma simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento”, e, num mundo de água-espelho e pássaro-peixe, estamos, assim, de novo, entregues ao reino das águas.

Destarte, “[...] a água é a matéria em que a natureza, em seus reflexos comoventes”, segue afirmando Bachelard, “prepara os castelos do sonho” (BACHELARD, 2012, p. 54). E, nessa temática, alguns apontamentos do autor em seu ensaio sobre a imaginação da matéria se fazem fundamentais para a sistematização de nosso estudo, aqui, acerca da importância das imagens da água no romance de Osman Lins, na construção da fantasia pessoal de Maria de França e do Professor.

O livro de Alice é mencionado muitas vezes pelo Professor. O livro em que Alice é a protagonista começa e termina com um sonho. Os loucos, por sua vez, presentes em ambas as obras, vivem como que em estado de sonho, o que os aproximaria ainda dos poetas, como já dissemos. Nesse sentido, enfim, Platão (2000) mesmo afirma que a loucura é indispensável à poesia, ambas inspiradas pelas musas.

Nessa confluência de imagens, o Gato de Chesire introduz na trama de Alice e na trama do narrador de Osman Lins como que um alerta à chamada dos loucos. De volta ao ambiente aquático, a loucura, como a imaginação, está votada à água, ao ambiente do sonho e da imaginação poética.

Ainda sobre essa relação, água-sonho-loucura, Foucault (2008) aponta historicamente que a água pode ser vista como indício do isolamento conferido à

loucura já a partir da imagem da viagem dos loucos para lugares distantes, apartados da sociedade, viagem que era realizada em navios, por vias marítimas, rumo aos leprosários.

Os leprosários passaram, em determinado momento, a serem o lugar para onde se mandavam os loucos, em localidades distantes, ultramarinas. Esses locais, povoados, antes, por incuráveis contaminados pela lepra, logo passam por uma mudança, interrompendo-se o contato com o foco oriental da doença após as Cruzadas, considerando o próprio isolamento dos leprosos em lugares remotos. E termina-se por erradicar o mal e seu contágio (FOUCAULT, 2008, p. 6), de modo que esses leprosários se tornam então a infraestrutura primitiva que dará origem aos hospícios.

Assim, mesmo erradicada a lepra, a loucura, por sua vez, continua a existir, e herda o protocolo de isolamento além-mar e os espaços remotos já estabelecidos outrora para os leprosos, de modo que a viagem de insulamento permanece, portanto, como uma herança para os loucos.

A água vai se constituindo, assim, sobretudo a partir do imaginário popular, como o elemento da viagem do louco para lugares distantes, e, conseqüentemente, também como o elemento que predispõe à loucura, sendo, no homem, a loucura como uma manifestação do elemento aquático.

O louco é aquele, portanto, que vai embora com a água. E a água é o elemento da viagem, que habilita também a imagem da aventura e a imagem do afeto – aquilo que afeta ao homem enquanto um espelho.

Narciso apaixonou-se por sua imagem no espelho das águas, por exemplo, e sucumbe. Nas lendas brasileiras, aquelas que contam a origem da planta vitória-régia, uma bela índia, perdida em sua fantasia de um dia ser levada para o céu, pela lua, apaixonou-se pelo reflexo lunar na água, como Ismália, e, sedenta por encontrar a lua, afunda-se, afogada.

Ainda na literatura, incorporando-se o elemento do imaginário, Ofélia, de Shakespeare (2010), como se sabe, é aquela cujo corpo é arrastado pelas águas, depois de enlouquecer, suicidando-se nas águas.

Assim, a loucura, a água e a morte ligam-se numa conexão íntima. Como aponta ainda Foucault (2008, p. 16), “a loucura é o já-está-aí da morte”, de modo que somente o louco pode minimamente experimentar em vida a experiência da morte, embora não possa comunicá-la a ninguém, pois a sua fala, desobrigada de um sentido,

não transmite uma mensagem objetiva e só se comunica de maneira poética, incerta.

Desse modo, estão morte e loucura ligadas, de maneira que o louco anuncia continuamente a morte, portando no rosto um riso de escárnio que a morte só vem revelar no último instante (FOUCAULT, 2008, p. 16).

Existiria, portanto, uma tríplice sintaxe da vida, da morte e da água (BACHELARD, 2012, p. 13). A água, que transporta o louco e o morto – este pelo rio em que navega Caronte –, é o elemento que libera o devaneio, que dilui as palavras e transforma-as, pelo trabalho da imaginação. De modo, então, que o louco e o poeta, o escritor, podem ser encarados como seres votados à água. Nesse pensamento, afirma Bachelard (2012):

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser *em vertigem*. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] A morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 2012, p. 6-7, grifo nosso).

Não em vão a trajetória de Maria de França começa a ser contada fazendo-se menção ao fato de que sua imaginação fabricava a existência de um peixe de maus agouros vivendo debaixo de sua cama, bem como o diário do Professor, diluindo os dias, vai se transformando num romance, e, tomado pelo devaneio, ele também se transforma no corpo informe, fantasmagórico e em vertigem de um espantinho. Este fim da obra não é um fim pacífico, como que de águas tranquilas, mas um fim levado ao infinito daquilo que não cessa de jorrar e de cair em cascatas.

Vinculando-se à imagem dessas águas turbulentas e inseguras, ainda sobre o devaneio de Maria de França com o peixe, em trecho já citado anteriormente e que aqui exploramos uma vez mais, diz o narrador:

[...] Mais tarde, passa a imaginar Maria de França que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no fogo subterrâneo, que esse peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar, dando pancadas com a barbatana da cauda (LINS, 1977, p. 13).

Este peixe na água testemunha também de uma certa ambivalência indispensável à natureza do sonho e mesmo das obras romanescas. A água, passando, como os dias, caminha unicamente para a sua imensidão, como a obra literária, ao

acabar-se, assim como a água, vivendo tal qual um grande silêncio materializado.

A água, sendo senhora do infinito, “[...] é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada [...]” (BACHELARD, 2012, 193), mas, lançando os indivíduos na vertigem de sua queda contínua, a água resiste ao fim como a imagem ambivalente dos seres que estão sempre a sucumbir, sem, contudo, encontrarem seu fim sob a terra ou pelo fogo.

A água é a imagem das coisas inconclusas – tristes, portanto; havendo, então, nessa melancolia aquática, uma alegria ambígua de que se aproveita toda a produção literária: fazer com que, pelo destino tantas vezes inconsolável – seja por desespero, por tragédia, por excesso de abertura ou indefinição – de seus personagens, a leitura produza uma alegria difusa e inesgotável, fluida e infinita, como a água e o sonho.

### 3.3 O narrador enlutado

Não se pode esquecer que o homem que busca decifrar todos esses símbolos dentro da obra de Julia Marquezim Enone é também um homem enlutado<sup>13</sup>. “Que espécie de marca o luto emprega na dicção do Professor, em seu diário?”, perguntamos agora.

O narrador mostra seu sofrimento justamente naquilo que não diz. A dicção por ele assumida na escrita do comentário quase não explicita a sua dor através de arroubos sentimentais. É preciso escavar por entre as lacunas de sua fala, encontrando aí as fendas deixadas pela própria ausência de Julia, e que se refletem nos silêncios da prosa analítica do Professor.

Parece impor-se aqui uma necessidade de se observar aspectos sobre a voz narrativa do próprio comentador ensaístico, o narrador em questão. Trata-se de uma voz que fala em primeira pessoa, mas um *eu* sóbrio, desviante: tece considerações sobre outra história que não é a sua mesma. Não se trata, assim, para ele, de uma tentativa de explorar a sua dor amplamente ao longo do diário, mas de uma confissão silenciosa, de um eu que se esconde.

---

<sup>13</sup> A princípio, Breno, o narrador de *O beijo não vem da boca* (2009), como vimos anteriormente, é também um narrador enlutado, uma vez que o trabalho do luto não se dá exclusivamente diante da morte de um objeto amado, mas sim sempre que há uma perda emocional. Esta discussão, contudo, acerca do luto em ambos os romances, será aprofundada quando do cotejo das duas obras aqui examinadas, no próximo capítulo.

O narrador solitário de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) é o protagonista de sua história, mas é também testemunha de algo, posto que não se coloca no centro da narrativa, como o elemento mais importante e a partir do qual todas as coisas se movem. Não podemos definir muito bem se o protagonismo se prende à figura do narrador, à figura de Julia, ou mesmo à figura de Maria de França, na obra de Osman Lins, mas consideremos que, exatamente por isso, todos esses caracteres se alternem no centro movente do romance do autor brasileiro.

Afirma Silviano Santiago (2002), nos apontamentos sobre as posições da figura do narrador em muitas obras da ficção contemporânea, que “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 50). Essa escrita, que cala sobre o narrador que a conduz, mesmo que em primeira pessoa, contudo, não é inocente, e o narrador, ao falar sobre os outros ao seu redor, entrega tanto sobre si quanto sobre aqueles a quem se dirige seu olhar escrutinador e ao mesmo tempo quieto. Assim, “ao dar fala ao outro, [o narrador] dá fala a si” (SANTIAGO, 2002, p. 50). De certo modo, isso acontece também mediante os processos narrativos que encontramos na prosa do Professor.

No centro da obra que estudamos, o narrador de Osman Lins focaliza Maria de França, querendo enxergar em seus movimentos a própria figura de sua amada. Ele observa então essas duas mulheres, ao mesmo tempo. É falando sobre elas que podemos também enxergá-lo, portanto. Desviando o protagonismo de si, o que testemunharia o narrador?

O fato de sua narrativa nos ser entregue como um ensaio reelabora a noção de uma *ação* a ser narrada. O Professor é, de fato, o narrador de sua obra, e é também seu protagonista solitário, em primeiro plano, mas o que ele narra configura-se como a *leitura* de um romance, e não propriamente as ações de uma peripécia romanesca. Como ele próprio afirma, ao mesmo tempo sendo escritor e leitor, “meu herói é só um livro” (LINS, 1977, p. 8).

O que se move, então, no centro da narrativa, é o próprio romance de Julia. O narrador do ensaio se faz então um “narrador-leitor”. Nesse ato de leitura e consequente escrita, estabelece-se seu protagonismo solitário e quieto, dividindo-o com o protagonismo do próprio romance que analisa. O espaço em que se move o narrador do diário é vazio de quaisquer outros personagens que possam habitar o romance de



Osman Lins ao mesmo tempo que o Professor habita. Não há, ao redor, a quem observar para além do livro que lê, em seu solitário ofício. Há apenas o homem, o luto, e o romance de J.M.E.

Ao longo da narração do diário, o narrador recebe unicamente uma visita, a de Alcmena, sua sobrinha, que comemora com ele o Natal no apartamento em São Paulo, agora sem a presença de Julia, que ali com ele morava.

Sozinho, o narrador seria então um eu-leitor testemunhando, como testemunha única, o agir de uma obra literária em seu próprio corpo, ao final de tudo: a obra cresce por dentro dele, até que, no desfecho do romance, ela o tome por completo. Seu corpo responde intimamente às alquimias do romance de Julia, projetando então essa história de amor até mesmo como uma relação entre o narrador e o romance que ele lê.

Mas por que, então, tomado pelo furor de uma escritura que o consome, esse narrador optaria por uma dicção tão sóbria, ainda sofrendo tão profundamente a perda da mulher amada (aspecto de comoção que podemos observar na gradual rendição ao desvario, quando o narrador chega ao fim do romance)?

Quando pensamos no desespero diante da perda de um companheiro, não nos ocorre, de imediato, uma reação parecida à do narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), por ela aparentar um grande comedimento linguístico. Talvez buscássemos uma dor que se imprimisse patentemente na dicção do romance. Algo mais próximo, por exemplo, do sentimento do protagonista de *A máquina de fazer espanhóis* (2011), de autoria de Valter Hugo Mãe, quando o homem, internado em uma clínica de repouso para idosos, logo após a morte de sua mulher, Laura, revolta-se contra o isolamento, a solidão, a partida de seu amor, e imprime tudo isso na seguinte passagem de uma reflexão:

com a morte, também o amor deveria acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutria pela pessoa que deixou de existir. [...] com a morte, tudo o que respeita a quem morreu deveria ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder. foi como se me dissessem, senhor silva, vamos levar-lhe os braços e as pernas, vamos levar-lhe os olhos e perderá a voz, talvez lhe deixemos os pulmões, mas teremos de levar o coração, e lamentamos muito, mas não lhe será permitida qualquer felicidade de agora em diante. caí sobre a cama e julguei que fui caindo por horas [...]. quando, por fim, me levantei, estava a anos-luz do homem que reconheceria, e aprender a sobreviver aos dias foi como aceitar morrer devagar, violentamente devagar, à revelia de tudo quanto me pareceria menos cruel. e a natureza, se do meu coração não se esvaziou o

amor pela Laura, estaria numa aniquilação imediata para mim também, poupando-me à miséria de ver o sol que arde sem respeito por qualquer tragédia (MÃE, 2011, p. 21-22).

Os dias seguem sem respeito por qualquer tragédia, e o homem em luto, muito custosamente, aprende a sobreviver a esses dias. O processo, contudo, é doloroso, e a linguagem se estilhaça a cada momento em que a dor da perda se expande.

A linguagem do narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), todavia, é ponderada e mansa. Sabe-se que já se passou pelo menos um ano desde o falecimento de J.M.E. – mas não deixemos que todos esses indícios nos enganem.

A forma silenciosa com que o Professor trata a sua perda pessoal é também uma forma de luto *persistente*; possivelmente, em nossos dias, ela é uma das formas mais genuínas, segundo considera Philippe Ariès (2012), em seus apontamentos sobre os modos como o Ocidente lida com a morte desde a Idade Média.

Afirma o teórico, sobre o que podemos entender como sendo essa categoria de “luto discreto”, determinado, nos dias de hoje, sobretudo por uma espécie de vergonha do sofrimento:

Estariamos enganados do princípio ao fim se atribuíssemos essa fuga diante da morte a uma indiferença em relação aos mortos. Na realidade, o contrário é que é verdadeiro. Na antiga sociedade, as explosões do luto apenas dissimulavam uma rápida resignação – quantos viúvos casavam novamente alguns meses apenas após a morte de sua mulher! Hoje, ao contrário, quando o luto é interdito, constatou-se que a mortalidade dos viúvos ou viúvas no ano seguinte à morte do cônjuge era muito maior [...].  
[...] O recalque da dor, a interdição de sua manifestação pública e a obrigação de sofrer só e às escondidas agravam o traumatismo devido à perda de um ente querido (ARIÈS, 2012, p. 88).

Isto posto, observa-se que o narrador de Osman Lins sofre em sua reclusão e, mais profundamente, não se resignará, como que aceitando aprender a sobreviver aos dias, ao final do luto, sem a presença de sua amada. Como sabemos, o romance termina sem a possibilidade de um fim fora de sua imensa dor e solidão.

Ao final, o Professor abandona o mundo, vendo seu próprio corpo transformar-se em narrativa, e há de se fundir à história da mulher amada, tornando-se também personagem e dando cabo à sua empreitada crítica, que não pôde postular senão o desespero diante da obra de arte e das múltiplas ausências nela inscritas.

A “palavra sóbria” encobre desejos muito profundos ao longo do comentário do narrador sobre o romance de Julia. Um desses desejos, além de ser o de encontrar a verdade da significação da obra, é o de se encontrar a si mesmo no livro. O

narrador insinua por entre as entradas de seu diário o desapontamento ao não conseguir enxergar-se em nenhuma parte no romance da mulher que ele amou. Em dado momento, questiona:

Tardia e desconexa, vem-me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que 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?” (LINS, 1977, p. 36).

Os “dias de cegueira” a que se refere o narrador ocorreram meses antes, da seguinte forma:

Tenho maus olhos [...]. Qualquer esforço maior prejudica-os [...]. Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia), tenho um olhar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo, o que é certo. Ora, na manhã do dia 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 (LINS, 1977, p. 27).

Passa então cerca de três semanas internado no hospital. Ali, algo acontece. A realidade começa a se remodelar e a visão terrena do narrador passa a se fundir com as imagens do romance de Julia, que ele lia exaustivamente.

Na anotação de seu diário, após retornar do hospital, tenta explicar a experiência dos dias de cegueira: “Não que o texto [de Julia] se desfizesse e vovesse, 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” (LINS, 1977, p. 28).

Assim, o que se pode perceber é que o narrador deseja tanto estar dentro do livro – sendo uma forma de também encontrar-se dentro de Julia –, que chega até mesmo a projetar-se para dentro da obra, em um delírio.

Está, assim, finalmente no interior do romance, impulsionado pela intensidade com que ruma sobre ele. Mas a projeção não dura mais do que o agudo de sua doença. Restará percorrer ainda um longo caminho até penetrar a obra por completo.

A visita de Alcmena, contudo, traz uma surpresa. Tendo sua sobrinha lido o romance de Julia, enquanto permanecia com o tio nos feriados de Natal e fim de ano, a moça aponta a seguinte impressão: “[Alcmena] 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.’” (LINS, 1977, p. 87).

Só então se revela para nós a figura do espantalho, para quem o narrador passa a olhar mais detidamente e, conseqüentemente, descortina-o também para nós, após a observação da sobrinha, sugerindo uma relação intrínseca entre o Espantalho e o Professor.

O Espantalho, também chamado por Maria de França de “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 Báçira” (LINS, 1977, p. 145), é uma espécie de protetor fantástico que a personagem constrói para si mesma, após todos os infortúnios de sua trajetória, para protegê-la dos pássaros e do mundo – as duas coisas que mais temia.

Seria o amante de Julia Marquezim Enone a inspiração mais ou menos disfarçada para a criação do espantalho protetor de Maria de França? Seria o espantalho a própria transformação, em matéria poética, do homem que tanto a amou em vida, seu protetor, seu resgatador?

Reforçando essa aproximação, o narrador deixa insinuar-se sutilmente para dentro do diário uma lembrança de sua vida íntima com Julia, quando da ocasião banal, mas significativa, em que ela o surpreendera olhando para o seu rosto, enxergando nele os primeiros traços da idade, como quem descobrisse de repente o sofrimento transformando o rosto jovem da mulher, o rosto como testemunha de uma vida cheia de calvários (as internações de Julia em um hospício, o abandono e omissão da família, o casamento precoce, a filha perdida...).

Naquele instante a dois, de que se recorda então o narrador, diz ele que Julia erguera a cabeça, “grandes olhos plácidos”, e, sorrindo como se nada soubesse, dissera a ele, flagrando-o a observá-la: “— Está quieto!” (LINS, 1977, p. 149).

Agora, então, na anotação de seu diário, o narrador retoma a memória e, tendo comentado a lembrança que lhe arrebatara, insere o seguinte trecho do romance, vinculando-se delicada mas irremediavelmente à descrição do espantalho, no que este se dirige a Maria de França dizendo:

[...] Palavras do Súpeto:

“Mulher! Tão moça ainda e os lábios enrugando? A mocidade vai, foi, era, ser é perecer, lê-ô-lê, lê-ô-lá, o rosto baixo e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando pássaros, mas não o tempo, debando os pássaros, não a corrupção, os pássaros debando e só.” (LINS, 1977, p. 149).

Essa figura do espantalho protetor, aquele que afugenta os pássaros e afasta os medos, não em vão pode ser aproximada à figura do Espantalho que busca para si um cérebro, e esta imagem ligamos ainda à própria figura do ensaísta que, com suas operações mentais, tenta a todo custo resgatar as verdades do texto literário. Na narrativa de *O mágico de Oz* (2011), diz o Espantalho à pequena Dorothy, quando de seu primeiro encontro, à beira da estrada:

— Sabe, não me importo que minhas pernas, braços e corpo sejam recheados de palha, porque assim não me machuco. Se alguém pinica meu pé ou enfia um prego em mim, não importa, porque eu nem sinto. Mas não quero que me chamem de bobo, e se minha cabeça ficar recheada de palha em vez de cérebro [...], como vou aprender alguma coisa na vida? (BAUM, 2011, p. 32).

Como o Espantalho, o comentador de literatura é aquele que não quer ser feito de bobo. Ademais, a figura de um espantalho está sempre muito atenta, com seus olhos arregalados, a vigiar.

Por meio das faculdades de seu pensamento e de sua observação, o crítico deseja atingir dentro da obra a essência do texto, revelar à luz o que seria a verdade do mundo da obra. Mas que verdade é esta que repousaria no texto? “[...] O texto, solto, nada mais sabe do mundo e questiona sua própria existência” (LINS, 1977, p. 77).

O narrador reconhece, a momentos, a impossibilidade de se atingir aquilo que tanto busca. A crença em sua missão, contudo, clama mais do que a percepção de que o texto não se abrirá inteiramente, feito mecanismo de um relógio. Na questão sobre o sentido ou o tema da obra de arte, ele mesmo alega:

[...] Por mais que o tema de um livro e os conceitos que abrigue constituam o lado vil da literatura, tão incômodo, estarei, se os ignoro, abrigando-me numa atitude evasiva [...] (LINS, 1977, p. 58).

E evadir-se de sua busca minuciosa é tudo o que não quer o narrador em sua empreitada crítica. Por outro lado, está atento aos perigos de se buscar a transcendência na obra de arte, equilibrando-se assim cambaleante sobre a fronteira que separaria a obra e o seu sentido, ou a obra e o mundo exterior a ela:

*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 seduções. Ela pode embotar a acuidade ao circunstancial e há diferenças entre a peregrinação de Enéias (ou a do baleeiro Ahab) e a de Maria de França. Não podemos esquecer as limitações de seu desejo – raso, tacanho – e a natureza das forças que a ele se opõem (LINS, 1977, p. 58).

Mesmo em suas percepções mais lúcidas sobre a obra de arte, sempre oscila o narrador entre mil preceitos norteadores, na esperança de conseguir, por algum modo, *entender* a coisa amada, e esta coisa, para ele, é o texto de Julia, que se faz a própria Julia:

[...] 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 da minha amiga ante o gênero [romanesco]. Aliás, espantam-me [...] as posições dogmáticas quando se cogita de arte. Só duas coisas explicam tal rigidez: a estratégia da luta (a luta expulsa o meio-termo) e as carências naturais do homem, que o reduzem por vezes a não entender a coisa amada, da qual se torna uma espécie de cego e exaltado guardião (LINS, 1977, p. 58-59).

A força dessa busca chega a ser incontornável, uma vez que, conforme aponta Barthes (1994), o sujeito enamorado processa o seu vínculo da seguinte forma: “[...] me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre” (BARTHES, 1994, p. 35). No entanto, quem poderá alguma vez *entender* o objeto amado, onde quer que o projete?

O narrador estará, de fato, perdido para sempre. Esta perdição o enviará para o universo de Maria de França. Enquanto não aceita tal rendição, contudo, permanece cego, tateante.

Esse excesso de luz, que aqui pode ser habilitado pelo modo “raciocinante” com que busca desvelar o texto literário à claridade do dia, acaba ofuscando sua visão, impedindo a rendição verdadeira diante da potência da obra. O excesso de luz traz a cegueira. O narrador se vê cego por sucessivas vezes:

Mais uma vez fulmina-me e, durante quase um mês, suspende o curso normal da minha vida o problema dos olhos [...]. Não descreverei como se manifestou o acesso. Apenas direi ter sido o mais forte de todos e que, boa parte do tempo, estive sob a ação de calmantes (LINS, 1977, p. 153).

Nessas ocasiões, encontra-se privado da possibilidade de ler e anotar em seu diário as considerações sobre o romance de Julia.

Em meio a delírios febris, mergulha imaginariamente na própria cidade do enredo, no Recife desmontado e orquestrado por Julia, em que se fundem vários espaços incongruentes num só.

O narrador passa a habitar então esse lugar de sonho da obra, quando privado de sua visão pelo excesso de luz que lhe penetrou os olhos, e vai assim caminhando em equilíbrio frágil sobre a linha divisória entre a realidade e a ficção.

Chega-nos, a partir dessas imagens, a metáfora fácil, ou mesmo a figuração irresistível daquele que quer enxergar muito mais do que lhe é devido, com olhos de clínica. Diz Agamben (2013), em “Ideia da luz”:

Acendo a luz num quarto escuro; é um fato que o quarto iluminado já não é o quarto escuro, que perdi para sempre. E, no entanto, não será ainda o mesmo quarto? Não será o quarto escuro o único conteúdo do quarto iluminado? Aquilo que não posso ter, aquilo que, ao mesmo tempo, recua até ao infinito e me empurra para adiante, não é mais que uma representação da linguagem, o escuro que pressupõe a luz; mas se renuncio a captar esse pressuposto, se volto a atenção para a própria luz, se a recebo – então aquilo que a luz me dá é o *mesmo* quarto, o escuro não hipotético. O único conteúdo da revelação é aquilo que é fechado em si, o que é velado – a luz é apenas a chegada do escuro a si próprio (AGAMBEN, 2013, p. 117).

Iluminar o quarto é ter ainda como conteúdo o mesmo quarto escuro. A luz nos dá sempre o mesmo quarto, posto que a única revelação de um desvelamento é justamente aquilo que permanece velado e escondido, intocado. A luz não penetra a escuridão transformando-a em outra coisa, mas entrega o mesmo espaço, que, revelando-se intocado, exhibe também a profundidade de um mistério cuja essência mesma é ser mistério.

O narrador percebe que seu único posicionamento deveria ser o de reagir contra o orgulho que por vezes o desafia a “negar o mistério do texto”, bem como “o mistério das coisas” (LINS, 1977, p. 155). Quando enfim se entrega à escuridão de sua visão, é finalmente tragado pelo romance, o que se revela no próprio transcurso da materialidade do texto de Osman Lins, que vai perdendo as marcas de diário, mostrando-se, unicamente, a prosa narrativa do romance.

Chegando já quase ao fim da obra, o narrador diz: “Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim” (LINS, 1977, p. 211). O diário passa a não ter mais suas divisões em dias, a partir do momento em que se opera a mudança na dinâmica da narrativa, e a dicção do narrador tem seu tom desestruturado, voltando-se mais ainda para a ficção.

Nas últimas páginas do romance, enfim, desaparecem todos os cabeçalhos do diário, que indicavam os dias, e encontramos, finalmente, a obra *A rainha dos cárceres da Grécia*, assinada por Osman Lins, em seu esplendor. Quem agora nos guia por seus espaços é ninguém menos que Espantalho, Chuvarada, Escudo Luminoso.

Sutilmente, como a própria narrativa de Julia, o narrador se torna esse produto da imaginação alquebrada de Maria de França; transmuta-se no Súpeto, no

Báçira, nome cujo significado está ausente em todos os dicionários, justamente porque não pode ser encontrado, afinal, no mundo das referências.

Sem expor essa metamorfose de maneira óbvia ou abrupta, o narrador do ensaio sai de seu apartamento, vagando pela cidade de São Paulo, onde mora, e, neste vagar, a cidade subitamente se transforma na fictícia Recife, com sua geografia impossível, fascinante, mentirosa, completamente cercada por oceanos.

O narrador vê as próprias mãos transformarem-se em palha e pano, seu corpo e a cidade transformando-se concomitantemente, enquanto ele erra a esmo, expulso de seu apartamento pela sombria aparição de um gato fantasmagórico, que saltara diretamente do romance de Julia para o afugentar dali.

E assim então o narrador vai descrevendo sua peregrinação, em ritmo que se acelera, caminhando para o fim da obra de Lins:

Flutua quase na linha do horizonte o minguante e o vento do oceano passa entre os buracos dos meus trajes, me arrancaria o chapelão, não fosse o barbante amarrando-o no queixo [...]. Corro as mãos informes na superfície áspera da amurada que se delinea à minha frente (mãos de pano?), vejo à esquerda uma guarita, um sino começa a bater, dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés, como um bêbado, as pedras desta cidade ladeirosa, cheia de velhas igrejas, desço um beco [...], um farol gira no ar, lê-ô-lê, lê-ô-lá, que faço aqui, que rua esta [...], e quem me diz o nome desse rio, cheirando a peixe e lama? Quem é você, imperatriz ou puta, tolerada, a cara meio ocluta nos véus da madrugada, que vem vindo sob as árvores do cais, na minha direção? Lê-ô-lê! Alô! É fogo, mana! (LINS, 1977, p. 215-216).

Torna-se ele o espantalho, absorve a dicção do Báçira, a marca inconfundível em “lê-ô-lê, lê-ô-lá”, dirige-se a Maria de França, narra a si mesmo como o seu protetor, transforma-se, assim, em personagem da ficção junto a ela; deixa que a ficção que o atormentava o possua agora, de fato.

E tem fim assim o romance, numa cidade que não é mais São Paulo, cuja presença do mar, da água por todo lado, de repente brotada de todas as direções, torna-se um índice das profundezas da ficção que inundaram o espaço e tomaram a cidade, transformando o mundo do narrador no mundo do romance alagado, o romance em sua inteireza.

### 3.4 A origem do mundo

A princípio, o narrador parecia querer divisar ou estabelecer a verdade última da obra de Julia. O que é essa verdade? Móvel, escorregadia, inacessível.



Espantinho, peixe, água, Ana da Grécia<sup>14</sup>, a mão esmagada, a loucura... Tantos signos, infinitas possibilidades.

Faz-se necessário questionar, de modo mais geral, sobre o que seria a verdade no texto poético. Quando, por exemplo, ao iniciar suas reflexões em *A origem da obra de arte* (2010), Heidegger indaga sobre o “originário” da obra, interessa-o saber não o sentido que normalmente atribuímos ao termo, pura e simplesmente “a coisa primeira”, anterior a todas as coisas; mas o conceito de originário representa, no tempo, um recuo que se volta ao instante de origem de algo, para perguntar acerca de sua *essência*. Perguntar, portanto, sobre o originário da obra de arte seria, então, buscar a sua verdade.

Onde repousa a verdade da obra? Esta pergunta, lançada por Heidegger no início de sua investigação, é também, de muitos modos, a pergunta que lança o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) sobre o romance que tem em mãos. Diz Heidegger (2010, p. 35): “Originário significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua *essência*”.

O artista pode ser visto como a origem da obra, mas a obra é também a origem do artista (HEIDEGGER, 2010, p. 37). Desse modo, quando nosso narrador pergunta sobre a obra, pergunta também sobre quem a compôs, sobre Julia Marquezim Enone.

No romance de Julia, o narrador tenta encontrar a amiga que não pode mais ter. Mas um novo mundo é instalado pelas palavras ficcionais, mundo autônomo, instaurando sua verdade própria. Nesse mundo poético, afinal, o narrador mergulha e se deixa levar. Assim, toda obra de arte nos transporta para o inabitual, para o lugar em que nunca se esteve, para o lugar em que as ausências se fazem presentes.

Deve-se, por exemplo, a essa dinâmica da palavra poética, que “fagocita” a realidade, a desarticulação do espaço verificada na obra de Julia, com uma São Paulo mesclada a uma Recife mesclada a uma Olinda, compondo um todo monstruoso que já não é mais nenhum desses lugares. É um espaço tomado pela ficção.

---

<sup>14</sup> Como se revela, o título do romance se inspira na enigmática figura de Ana da Grécia, de quem Maria de França toma conhecimento através dos jornais, tendo ela alcançado fama por conseguir sair de todas as prisões em que fora confinada ao longo dos anos. Impressiona Maria que alguém seja capaz de tais façanhas: conhecer os caminhos, abrir as portas. A rainha desses cárceres, então, se configuraria como o oposto de Maria de França, confinada no Hospital dos Alienados, presa na cadeia sem fim da burocrática busca por seu benefício (LINS, 1977, p. 200-205).

O espaço desarticulado é o desmonte das certezas em geral, das certezas do conhecimento científico, por exemplo, ou mesmo da geografia. O espaço da poesia esquiva-se às classificações, não admitindo um ponto de chegada fixo, mas sendo como um caminho a que só se acessa de modo tateante e às cegas, e abole assim todo autoritarismo do ato de afirmar. Nas palavras de Jean-Luc Nancy (2013),

[na poesia,] o acesso é difícil, não é uma qualidade accidental, o que quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é isso o que propriamente a poesia faz. Ela faz o difícil. Porque ela o faz, parece fácil, e é por isso, há tempos, que se diz da poesia que é “coisa ligeira”. Ora, não se trata apenas de uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não quer dizer que ela seja aplanada. Isso quer dizer que a dificuldade é posta, apresentada por aquilo que ela é, e que estamos empenhados nela. De repente, de modo tão fácil, encontramos-nos no acesso, quer dizer, na dificuldade absoluta (NANCY, 2013, p. 417).

Não se deve, assim, lutar contra o enigma ou combatê-lo, ensina-nos a própria obra de arte. Ela se abre e se fecha a seu tempo, ela promove o seu caminho sem chegada. O narrador de Osman Lins, ao fim do romance, segue o seu chamado, deixando de racionalizar sobre a obra para ativar, a partir dela, uma paixão, ou ativar-se nela pela paixão que promove o seu acesso.

Como no romance de Julia Marquês Enone, existe, nos objetos artísticos, um silêncio que comunica muito mais do que o comentário acerca da própria obra de arte, e que faz brilhar em sua materialidade aquilo que a constitui enquanto arte, ou seja, a própria poesia.

A palavra traz à existência, assim, o inexistente, e remodela o que antes nos era conhecido como elementos ordinários. No romance de Osman Lins, as informações do mundo real, por exemplo, a Previdência, a pobreza, as cidades, tudo isso só existe a partir da obra, porque a obra reinventa esses índices, que passam a apontar para o interior dela mesma, como se chamassem a atenção do leitor para uma magia misteriosa que acontece ali dentro com os elementos do mundo real.

O que brilhará no texto poético é o que o próprio romance faz brilhar. É o romance que revela a poesia do mundo, não o mundo que explica a poesia da obra. Nessa tensão perfeita, a obra se concretiza.

Na quietude dessa obra, revelando-se de repente uma clareira, a obra em si se revela. Mas a essência dela é sempre um algo em construção, sinuosa e aflita. Ela se faz acessível, então, mas nunca inteiramente. E para buscar esse acesso sempre

temporário, “seria necessário retirar a obra de todas as referências ao que ela própria não é, para a deixar repousar só para si e só em-si [*sic*] mesma” (HEIDEGGER, 2010, p. 97).

A verdade de um romance, assim, talvez se alcance unicamente quando nos colocamos em contato com a própria obra, e a deixamos calar-se – o que parece contraditório. Mas a essência dela talvez se faça unicamente o próprio desejo de estar em contato, a obra como um desejo que busca sempre esvaziar-se da saciedade de um fim.

Nasce aí uma espécie de renúncia. Renúncia ao fim, ao significado último, ao prazer final. Essa renúncia “dá testemunho [...] de um estado conquistado no qual ao desejo nada mais falta, ele preenche-se de si próprio e erige seu campo de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 17-18), o que funcionaria também para a busca da verdade – que se esvaziaria sempre, a fim de manter-se viva – na obra de arte.

A obra constrói seus pedaços de imanência, enfim, composta de muitas linhas de fugas, como apontam Deleuze e Guattari (1999b), em inesgotável construção, fazendo-se plena justamente porque sempre faltará a ela o seu fim.

Entregando-se a esse desejo, habilitado pelo furor irresistível da palavra poética, o narrador de Osman Lins, desistindo, afinal, de desvendar os segredos da obra, entrega-se de corpo e alma a essa obra secreta, sendo transformado ele mesmo em personagem da ficção, rendendo-se ao que ama e não entende, pelo desejo, justamente, de possuí-la, acabando, ao final, possuído por ela.

### **3.5 Querer saber é um modo de amar**

Não podemos, contudo, culpar o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) por querer investigar o sentido e a verdade do texto literário que ele analisa. Afinal, querer saber, querer conhecer o objeto amado, é também um modo de amar, quando não se transforma em um ato de posse ou de orgulho (LINS, 1977, p. 180).

O narrador, esbatendo-se a toda hora entre querer detectar a analogia do romance, buscar a sua verdade e deixar a obra respirar em si mesma, poderia ser culpado de algo além do amar demais a autora que já não existe, mas existiu, e que compôs a obra lida por ele?

O narrador, sempre apaixonado, tendo perdido o seu ente querido, sabe que só pode encontrar Julia, talvez, através de seu livro, e mesmo isso não seria conhecê-la de todo, ela que sempre em vida se encolheu. Mas como privar-se de tentar conhecer? Sobre todas essas coisas, considera o narrador:

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

Ele se rende e se entrega à narrativa, deixando que o comentário se transforme em ficção, governado pelo que não entende e nunca poderia.

A literatura, admitindo muitos nomes, como o Báçira, está portanto à beira do inominável, e justamente por isso não se esgota, nas muitas dobras de seu sentido último.

A palavra poética transforma a cidade e todas as construções do homem em brinquedos desmontados, espaço desarticulado, tomado pela poesia. Contudo, ainda tentamos entendê-la, lançamo-nos continuamente sobre ela. Enquanto crítica, rasuramos sobre a literatura outro comentário e mais outro comentário e sempre mais outro. Constrói-se, assim, um palimpsesto.

Por esse caminho mesmo, não há outra ideia além de afirmar a única afirmação possível: a literatura é o interminável, rasura sobre o próprio comentário crítico ou teórico que anteriormente a tentou justificar.

De toda forma, é preciso ter em mente que, quando a reflexão imponente se apresenta, a obra se retira. Se, a seu tempo, o criador da obra de arte jamais a possui, se “o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece” (BLANCHOT, 1987, p. 13), muito menos o seu comentador poderia dominá-la.

O narrador de Osman Lins, buscando conhecer a obra de Julia, e possuir a amada ausente na ausência da obra, não o consegue. Ele não resgata Julia e não a traz de volta para o seu mundo “real”, mas termina por se perder na floresta de signos poéticos, mergulhando na obra e sucumbindo, criando, quem sabe, uma realidade superior.

Sem conseguir superar essa falta e seguir com a vida, sem encontrar a delimitação clara de um *happy ending*, a resolução do romance de Osman Lins é justamente a percepção de que não é possível superar a dor da perda sem que isso signifique também deixar ir embora de vez a pessoa amada e a sua presença. O narrador se recusa, portanto, ao desfecho que seria suposto ao final do processo de um luto – a superação da dor.

O romance osmaniano então se finaliza em uma quebra, e a quebra vem justamente no ápice, contrariando, de algum modo, nuances da ideia postulada por Todorov (1970, p. 42), a de que o romance, ao caminhar para o seu fim, caminha também para a morte da narrativa, e essa morte devendo vir em um momento de repouso, quando todas as resoluções da trama foram já assentadas e a vida das personagens segue para a mansuetude definitiva.

A quebra final no romance de Osman Lins, deixando-o como que partido em seu momento crítico, não é, contudo, uma quebra negativa. Enriquece-o justamente aí onde a ausência da pessoa amada não pode ser superada de maneira alguma. O romance se rompe positivamente consagrando o instante do luto como um interminável, e marcando a ausência como o insuperável. Nesse sentido, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) expande os moldes da narrativa ao erguer sobre a dor da ausência amorosa e da perda uma reflexão poética acerca da própria feitura dos romances e sua relação com as ausências. E, conseqüentemente, a literatura se mostra assim o inefável e o inconcluso.

“Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.”  
(Ana Cristina Cesar)

#### 4 “AMOR, QUE A AMADO ALGUM AMAR PERDOA”<sup>15</sup>

Agora, enfim, é preciso voltar ao ponto de início e observar uma vez mais os dois romances que se abrem diante de nós, dessa vez lendo-os lado a lado.

De antemão, percebemos uma certa tendência nas obras estudadas a se abrirem para algumas questões específicas, como as ideias de verdade e ficção, silêncio e narrativa – temas, por si, muito frequentes nas discussões sobre o fazer da literatura –, o que apontaria ao mesmo tempo para o fato de que os romances de que aqui tratamos são fundados sobre propostas de reflexão poética acerca da própria arte romanesca.

Isso fica ainda mais claro ao percebermos que os romances examinados propõem, cada um a seu modo, determinados jogos composicionais dentro das estruturas – como o romance *sobre* um romance, no caso de Osman Lins, ou o romance que *contém em si* a tentativa de um romance, no caso de Ignácio de Loyola Brandão –, e, assim, impõe-se uma vez mais a reflexão sobre a ficção da escrita, sobre a forma romanesca e o questionamento de supostos traços arquetípicos.

Pensar então sobre a forma do romance, sobre a ficção, faz-se indispensável, aqui, para nós, percebendo ainda que essa discussão se propõe também a considerar alguns aspectos sobre as ideias de verdade e testemunho, e sobre o próprio desejo de escrever – figurações do desejo da e na escrita.

Ao mesmo tempo, movimentando-se com essas questões, há ainda algumas outras ideias que as nossas obras parecem continuamente sugerir, e que passam pelas noções de silêncio e de luto, bem como pelas de amor e de solidão, que continuam a alimentar as narrativas, voltando-se, portanto, este quarto capítulo a um exame sobre todos esses pontos citados, embalados, sempre e enfim, pela ideia do desejo – que já mencionamos, e que conduz todo projeto de amor ou mesmo todo projeto artístico.

Esses tópicos não se afastam, por fim, daquilo que é o nosso primeiro rastro de pesquisa: o esforço de verificarmos afinal como a estrutura das obras se organiza, em suas peculiaridades, para explorar o tema da ausência amorosa; como se organizam ao redor do problema da falta, percorrendo a linha divisória entre o que seria a estrutura e um conteúdo possível, um conteúdo que se confirmaria justamente nas ausências profundas que se encravam no interior das obras.

---

<sup>15</sup> São versos com que, no V canto d’A *divina comédia* (2016), Francesca começa a narrar a Dante sua história de amor com Paolo, seu cunhado, e como foram condenados à danação no segundo círculo do Inferno, onde são punidos os luxuriosos.

Veremos, assim, que essa ausência percorre tudo, todas as brechas das narrativas e suas próprias estruturas. Ela corrói o fechamento de um sentido. Essa ausência, para nós, em relação aos romances estudados, expande-se de maneira fundamental.

Obviamente, ela se configuraria, a princípio, tanto como a falta de Luciana, ou a falta de Felipe – filho de Breno –, ou como a falta de Julia Marquezim Enone, e a falta do romance de Julia; mas também como a falta fundante inerente à própria ideia de amor; e ainda como a falta de um fim, no romance; e a própria falta do gênero romance, com categorias formais bem delimitadas. Essa falta, como se vê, de modo geral, seria aquilo tudo que habilita, enfim, os processos das composições ficcionais que analisamos.

Cabe falar ainda do amor, nesse ponto de nosso estudo – um amor faltoso, fundado numa pobreza essencial. O amor parece aqui operar, para nós, exclusivamente sob o comando da perda e da solidão. Não abandonamos até o fim da pesquisa a ideia de que o amante está fadado a amar um objeto distante – e isto não deixa de ser, para ele, uma condenação, a saber, a de não possuir jamais o objeto de seu desejo, sempre em ausência.

A ausência também está, como se verá mais detidamente no percurso a seguir, na incapacidade do romance de encontrar uma definição ou uma aplicação final. A obra, enfim, não pode se acabar ou ter um emprego definitivo.

Embora o romance almeje sempre o seu fim, como, por exemplo, aponta Barthes (2005a) – uma vez que a satisfação romanesca seria precisamente conhecer o fim da história (BARTHES, 2005a, p. 16) –, esse final é sempre *provisório*. Breno pode ter encontrado seu *happy ending*; o Professor pode ter se transformando num espantalho, sumindo num mundo de sonhos. Mas o final de todas essas histórias é sempre protelado, lançado ao próximo romance, e depois ao próximo, e outro, construindo-se infinitamente pelos processos de leitura.

Em certo sentido, o romance é, também, inevitavelmente, fantasiado como o ato de amor. Ou seja, sinto que é *preciso* escrevê-lo (BARTHES, 2005a, p. 28), ou mesmo lê-lo, como se ele habilitasse em mim uma devoção profunda, desejosa dele mesmo.

O romance, infinito, alimentaria esse desejo de modo inesgotável. A imensidão do romance como a imensidão das águas, vê-se... Águas que são também um



signo do desejo – maleáveis, como ele.

Pensando sobre o desejo e a água – esta amiga que obsessivamente ditou muitas passagens de nossa pesquisa –, surge-nos aqui uma imagem irresistível: uma figura como a do personagem Dante, que se encontra, em determinado momento, ao percorrer o Inferno, à beira do rio Aqueronte, e que deve atravessá-lo para dar início à sua jornada, uma jornada, enfim, marcada em todos os níveis pelo desejo – desejo do encontro, desejo da salvação, desejo por Deus, e pela própria linguagem poética. O que vem em frente, na outra margem, ou em sua desembocadura? Aonde vai dar esse curso? Como a jornada termina?

O romance é a própria jornada da narrativa, a viagem, por fim, que nunca chega em casa; o romance, como a literatura, parece não ter nascente, foz ou morada – é o lugar de um sem-fim. A obra não pode acabar, então. Ulisses não pode – não consegue e não quer – voltar para casa, como se percebe ainda quando o encontramos, igualmente, no poema de Dante, cumprindo sua pena no Inferno, no círculo dos fraudulentos, por ter iludido aos seus amigos rumo a uma última aventura, a aventura que os faria encontrar a morada do céu, a casa de Deus.

Ulisses viu as montanhas do Purgatório, a divisa entre as duas dimensões, o fim do mundo, mas não pôde alcançá-lo – antes, fora engolido pelas águas, e, assim, tragado, ao desafiar a Divindade. Nosso poeta Dante, em sua escrita, envia, dessa forma, Ulisses ao Inferno, condenado unicamente por seu desejo fraudulento e insaciável pela aventura – a aventura infinita.

Ele, assim, funda para nós a tônica da criação romanesca, como a impossibilidade de se encerrar. Não se conhece jamais o fim da história, pois o texto do prazer – a literatura é construída pelo desejo – é o seu continuar; e nunca se esgota, mesmo quando silencia.

A partir daí mesmo podemos pensar a dor profunda de um apaixonado, que busca também incessantemente – porque seu desejo o impele – a companhia do seu objeto de amor, justamente porque o amante quer fundir-se a ele, e essa fusão absoluta, a consumação total da união, é impossível.

Não raro o amor estar ligado à morte (BORGES, 2004, p. 9), portanto. O amor de que já falamos, aquele: lacunar e queixoso. Eros, assim, pobre de mãe, majestoso de pai, é fruto sempre de uma incompatibilidade dolorosa, tornando-se, de acordo com o que se interpreta a partir de Platão, “a busca pela sua metade perdida,

busca que evidencia a carência constitutiva de sua pobreza intrínseca” (BORGES, 2004, p. 15). Esse amor, enfim, é caracterizado por um desejo que não tem fim, e um desejo daquilo que falta, sempre.

Como falar, então, do amor – se ele se esquivava e foge? Como falar do amor sentido em relação àquele que falta, que morre, que desaparece? Como falar da obra como um objeto de amor fantasmagórico, inalcançável em seu sentido final? Somente através de um gesto que se inscreve também a partir de uma ausência, a partir do fantasma: através da convivência, enfim, com uma assombração, com a própria presença dessa ausência. De modo a reconstruir, com ela, um corpo possível, como o corpo de um espantalho, na tentativa de dar forma àquilo que falta. Nesse sentido, ocorrem-nos, assim, alguns versos:

o corpo passou  
deixando um buraco  
que a falta só pôde preencher  
com insistente assombração. (SÍNTIQUE, 2015, p. 36).

“Poema para a tua morte”, intitula-se. E é com a imagem dessa assombração, então, que partiremos para a discussão de nosso próximo ponto, perseguindo sempre a ideia de um objeto de amor, nos romances, que surge como uma assombração – sem corpo e, ainda assim, muito presente.

#### 4.1 Seres fantasmais

As observações desenvolvidas aqui neste ponto partem de um detalhe muito sutil em uma passagem de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1077), detalhe que, no entanto, exatamente por sua delicadeza chama a atenção aos olhos dos que buscam assombrações. Diz o Professor, em dado momento de seu diário, não muito distante do começo:

Ontem mesmo, à noite, li a história de Pretty Parrot O., até então um desses livros que adquirimos e que jazem entre outros, anos e anos, à espera de improvável e sempre adiada leitura. No pequeno volume, escrito por um certo Ashley Brown, nostálgico decerto de magia e de aventuras, conjugam-se dois aspectos que vagamente me atraem: a pirataria e as artes divinatórias. Mesmo assim, apenas folheara-o algumas vezes, mas nítidos traços a unha assinalam alguns trechos. Não fui eu que os fiz (LINS, 1977, p. 30).

Nesta altura do romance de Osman Lins, o narrador começa a percorrer a

obra da amante morta, encontrando em sua estrutura e em seus personagens alguns símbolos e imagens que, acredita, podem explicar o sentido e o funcionamento do livro.

O narrador defende, a princípio, que o romance de Julia, em sua composição, volta-se profundamente para as noções da onomástica e também para algumas ciências místicas, como a da quiromancia, e consegue enxergar, assim, na estrutura da obra de J.M.E., a projeção da imagem de uma mão e de seus dedos – estabelecendo vínculos, por exemplo, entre a quantidade de personagens e de capítulos com as características de cada dedo da mão, em suas interpretações simbólicas.

Começando a investigar o que seriam essas referências simbólicas, temáticas e estruturais do romance que estuda, guiado também pela certeza de que outras ciências e textos interferem diretamente na composição da obra de Julia, o narrador passa a folhear diversos itens de sua biblioteca particular – leituras que acredita terem sido feitas também por Julia antes da escrita da obra, observando nas anotações pessoais da romancista determinadas pistas sobre suas escolhas dentre os itens da biblioteca do apartamento.

Na passagem que destacamos anteriormente, o narrador encontra justamente o texto que poderia ter inspirado em J.M.E. a criação do personagem Belo Papagaio, com quem, ainda moça, Maria de França se envolve, durante a passagem pelo bordel.

De acordo com o narrador, a vinculação de Belo Papagaio, um caminhoneiro, com Pretty Parrot O. não está somente no nome, mas também no fato de que ambos cultivam, por exemplo, “o prazer de narrar fantasias e lances arriscados” (LINS, 1977, p. 31).

Todavia, não é precisamente a origem provável da caracterização do personagem criado por Julia o que nos envolve na passagem citada, mas sim a própria Julia. Ou, de modo mais específico, chama a nossa atenção, diante do trecho, o traço de unha invisível, mas bem aparente, que a amiga do narrador deixou no livro de sua biblioteca. Isto, para nós, se conecta intimamente com a ideia de uma vida invisível, muito íntima e em segredo, levada por Julia.

O que se absorve da imagem é uma Julia muito discreta: ela não rabisca, não assinala o livro de qualquer maneira, não interrompe o seu curso silencioso – a não ser com uma marca ínfima, transparente, o traço da unha.

Esse aspecto parece se configurar como mais um indício de que J.M.E. deixava poucos rastros que a denunciassessem, sempre frágil e a ocultar-se, como o

narrador mesmo aponta, por exemplo, ao comentar: “[...] muito eu teria a dizer quanto ao seu modo negligente e desamparado de ser, através do qual parecia indicar que se sabia frágil [...]” (LINS, 1977, p. 1).

Um marca invisível de unha. Isto insiste em assinalar para nós a completa fantasmagoria da presença de Julia, sua quase-ausência, mesmo quando ainda viva.

A ausência de Julia, então, se expande para o Professor de tal modo, que a pergunta “teria eu sido amante de ninguém?” torna-se até mesmo o seu inverso: teria eu sido *ninguém* para ela? Uma vez que, em posse do romance inédito, o qual acredita ter albergado todos os últimos anseios, pensamentos e paixões de sua amiga, ele parece não se encontrar em qualquer personagem, em qualquer vírgula, em nada do romance, a não ser quando, já bem ao fim do seu ensaio, se projeta na figura do espantalho.

O narrador afirma, a princípio, que a ausência de traços dele próprio, enquanto amante da romancista, não deixa de desesperá-lo (sentimento forte para o personagem que não colore as palavras além do necessário ao descrever sua relação com a amada morta):

Tardia e desconexa, vem-me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance [...]. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que 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?” (LINS, 1977, p. 36)

Raro momento em que o amor do narrador se declara de modo tão amplo e literal, entre as linhas do diário; ele, com sua dicção sempre tão discreta e milimetricamente arranjada. Quando se pergunta se a autora morta terá existido, se ele mesmo terá existido para ela – ele, autor do ensaio –, o romance acaba por diluir a noção de autoria até a sua última redução, e, nessa autoria diluída, há também as marcas de uma ausência.

Então, eis o traço invisível da unha de Julia, nela em que quase tudo mesmo parece ser invisível e delicado. O próprio nome da personagem-autora nos entrega esse seu componente esquivo fundamental – “Enone”, como se nos dissesse “e *ninguém*”, à semelhança do termo em inglês; inclusive, neste caso, a palavra funciona como um palíndromo, de acordo com o que apontam Elizabeth Hazin e Leny Gomes (2014, p. 32).

Vale mencionar que a construção de personagens, para Osman Lins, é

matéria bastante afeita aos palíndromos, apontamos de passagem. Outro deles encontramos, por exemplo, no nome de Ana – Ana de Grécia –, a figura explorada pelo autor ao conferir o título de seu romance, que é também o título do romance de Julia.

Usando, assim, a palavra “Ana” como uma espécie de infinito, ela parece configurar-se como a própria imagem da obra e do tempo sem começo nem fim – e afinal é o tempo mesmo aquilo que Ana de Grécia<sup>16</sup> mais teme, escapando de todas as prisões, tornando-se admirada por Maria de França em sua intrepidez; Maria, que lê nas manchetes sobre Ana, sem saber, contudo, que Ana de Grécia tinha também seus próprios pavores.

Os nítidos traços feitos à unha nos chamam a atenção, também, quando o sobrenome de Julia parece sugerir a presença de um ninguém. Os traços testemunham algo sobre Julia Marquezim Enone: a presença delicada e fantasmal. O fantasma, então, se torna para nós um motivo recorrente nos dois romances que estudamos, bem como na própria caracterização fundamental das personagens que se encontram ausentes dentro das narrativas dessas obras.

Para Breno, em *O beijo não vem da boca* (2009), os olhos de Luciana testemunham sua fantasmagoria, acentuada uma vez que ela está longe. Ele tenta recompor esse olhar à distância, e dele se lembra – quase que apenas – de sua transparência.

Esse olhar de fantasma de Luciana se deixa entrever quando Breno descobre, entre seus *tapes*, um em que ela aparece gravando a si mesma, a falar sobre a experiência de ser capturada todos os dias por uma câmera, no telejornal em que trabalha. Ele então começa a entrelaçar à imagem dela, no vídeo, as suas memórias:

FICOU A CONTEMPLAR OS OLHOS DE LUCIANA.  
IMOBILIZOU A IMAGEM. NO SILÊNCIO DO QUARTO  
BERLINENSE [...] ELE OUVIU FAGNER CANTANDO A  
PRIMEIRA MÚSICA VENCEDORA DO FESTIVAL.  
ÚLTIMA NOITE, PRIMEIRA EM QUE SAIRIA  
COM AQUELA REPÓRTER, QUASE MENINA. O OLHAR.

(Pensamento, não gravação)

transparente, vidrado. olhar-câmera. se fixa numa objetiva, para uma pessoa que não existe [...]. Luciana me contou da sensação de ser capturada a cada dia e devolvida a ela mesma, depois que assistia ao telejornal. como saber o que se passa entre esses dois momentos? perder-se

<sup>16</sup> Diz esta Ana de Grécia (personagem admirada por Maria de França, que é personagem de Julia Marquezim Enone, que por sua vez é personagem do romance de Osman Lins): “O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa” (LINS, 1977, p. 202).

num instante e recuperar-se depois [...]. Luciana acabou ganhando, incorporando esse olhar de câmera. como se fosse possível desviar-se por dentro de mim, para depois se readquirir num determinado momento (BRANDÃO, 2009, p. 20-21).

Os jogos de câmera dotaram Luciana, que era repórter, de uma capacidade de olhar sem ver. Os próprios olhos dela brincavam constantemente de se tornarem transparentes (BRANDÃO, 2009, p. 102). Luciana, vendo a si mesma, no jornal, admirando-se de seu olhar vazio (BRANDÃO, 2009, p. 19-20) na televisão, roubando-a de si, estabelece assim sua fantasmagoria pessoal.

A câmera explora a sua ausência, quando ela, depois de ser capturada pelas lentes, pode ver-se de volta, embora já não esteja ali, na cena.

Para Breno, ela é, também, no *tape* gravado, a presença da própria ausência, no mesmo processo observado pela amada, ao se ver, a seu tempo, devolvida a si e tirada de si pela televisão. Contemplamos, assim, diante de nossos próprios olhos de leitores, a construção da ausência daquilo que já é ausente – ela mesma, Luciana.

Desse modo, afinal, duplamente ausente: porque Luciana não existe, senão no universo da obra; então, quando se ausenta de Breno, é já, em nossa leitura, a ausência de uma ausência – a fantasmagoria de todo personagem é o estar-ausente, enquanto ser que não existe no mundo real, e isto é aspecto fundamental à ficção.

A literatura é já aí e sempre a marca dessa ausência: a Luciana que a escrita esboçada de Breno nos entrega é duplamente falsa para nós, considerando que seja falsa em cima de outra coisa que não deve ser “verdadeira”, ou seja, a personagem.

Por exemplo, dizemos que Luciana nunca esteve em Berlim, e que, portanto, o narrador do romance de Ignácio de Loyola Brandão inventou para si uma Luciana a partir da Luciana “real”. Mas onde está a realidade desta Luciana, que, para Breno, existe tanto quanto os objetos do mundo existem para nós na vida fora da obra?

Ao fim, o intercâmbio entre realidade e ficção, que promove os dois romances aqui estudados, testemunha exatamente que não existe uma verdade para a qual tanto Julia quanto Luciana seriam reais ou falsas. Todavia, a partir desse momento em que não há mais uma verdade com que se comparar ou se aferir, mas somente a realidade do texto ficcional, este dado se transforma imediatamente na única verdade possível.

A economia da obra determinará, portanto, que os personagens são projeções que se tornaram verdades, e então voltaram a ser projeções, pelas mãos dos

narradores, para, em seguida, apresentarem-se como um dado que se transforma na última verdade. A literatura não é nem falsa nem verdadeira, portanto. Ela simplesmente é, constituindo-se desse determinado modo graças à estrutura em que se realiza.

Destarte, na ficção, tudo é possível. A verdade de Hamlet, por exemplo, é a narrativa de Horácio – a única verdade com que ele poderá contar depois de sua morte. E essa é a mesma relação de verdade – do texto ao texto – que vale para nós, ao contemplarmos personagens fantasmais como Julia e Luciana.

Tudo respira ausência nos romances. As duas obras estudadas oferecem em seu corpo a construção de livros que nos são negados. Breno, por exemplo, abandona o projeto de escrever o romance que produzia em Berlim, em que Luciana se movimentava ao lado dele. O romance de Julia, também, em sua íntegra, jamais o conheceremos.

As personagens e os livros são, assim, mentiras dentro de mentiras. Mas onde estaria a verdade, se não existe, de fato, verdade para o desejo e para a criação? O desejo então constrói as narrativas que aqui estudamos, com suas próprias verdades – tanto o desejo dos escritores reais, Osman Lins, Ignácio de Loyola Brandão, quanto o desejo dos escritores fictícios, Breno, o Professor.

Movidos sempre por esse desejo, é possível gestar dentro de si a presença das coisas ausentes, como quando somos crianças, em nossas fantasias primárias, e criamos a verdade de nossas vidas a partir da capacidade de invenção – nosso romance embrionário que assim se compõe.

Nesse sentido, Marthe Robert (2007), ao traçar uma origem possível do romance, enquanto gênero caracteristicamente indefinido, estabelece, a partir das primeiras fabulações da infância, a possibilidade de que o romance nasça mesmo como uma celebração da fraude autobiográfica, construída nas fantasias primárias das crianças (ROBERT, 2007, p. 44), quando elas fogem da verdade seca de suas próprias vidas sem magia; de modo que todo homem, portanto, seria filho do seu próprio romance, primitivo e particular (ROBERT, 2007, p. 48), fantasiado na primeira idade.

Nesse processo, o mundo fere a criança, logo de partida, de mil maneiras, e ela, refugiando-se em seu eu interior, procurando um abrigo da realidade que a assalta – frustrante de muitas formas –, começa a fabular (ROBERT, 2007, p. 30), gestando dentro de si um mundo possível. Ou ainda, mais do que possível, um mundo que não conhece sua definição de mentira, mas se configura unicamente como a verdade

alternada de sua vida.

De modo que, nascendo da fabulação infantil, o romance originariamente devolveria ao homem “algo de sua primeira paixão e sua primeira verdade” (ROBERT, 2007, p. 48), e, mais potente para nós, nesse sentido, é ainda pensar no seguinte:

É certo que o romance se distingue de todos os outros gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar, mas para subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos (ROBERT, 2007, p. 30).

Desse modo, não existindo verdade ou mentira para o desejo, desejo que é também o de narrar (como na fantasia primária da criança), qualquer coisa pode ser gerada dentro de um ser, e amada, mesmo sem corpo ou materialidade real, com uma existência que passa a ser plena, pela fantasia.

O fantasma, nesse sentido, é aquilo que *aparece* – um corpo possível, portanto, mesmo que imaterial –, e a aparição, ainda que fantasiada, ainda que feita de vento, de pensamentos fragmentados, de lembranças ou de meras palavras, pode ter vida através dos símbolos tipográficos numa página, ou por qualquer outra manifestação artística, por exemplo.

Pensando ainda essa relação entre desejo e assombração, é possível mostrar como o fantasma assombra a vida do amante, por todos os lados. Assombrar vem também sugerir a ideia de *pôr em sombra*, entristecer – estabelecendo, assim, a tristeza do amante como a alegria ambígua em esperar por aquilo que se ausentou, por aquele que não ficou de vir.

Eis o ato de esperar, então, como sujeito do amor, pela presença do que não chega jamais, e, ainda assim, esse ausente há de pairar por todos os espaços da vida, como um beijo que não vem da boca, não vem de parte alguma, e, no entanto, ainda assim está aqui.

Esse beijo transparente pode tomar tudo, invadir os espaços, compor a memória dos objetos e dos lugares, mesmo que não o vejamos; ele nos assalta de todos os lados. É o sentimento de Breno, imerso em recordações, quando fala de um beijo que tomou tudo – o primeiro beijo dele com Luciana –, e que, mesmo já finda a relação, continuou, esse beijo inaugural, a assombrar todos os lugares que compuseram um dia a geografia pessoal do casal e sua história:

Você disse que sente até hoje o aperto que dei em seu braço naquela noite do



primeiro encontro no final do festival. Que o aperto te deixou leve, flutuante. Fiquei pensando naquele beijo rápido, roçar de lábios, atrás de uma coluna, enquanto procurávamos o bar [...]. O beijo veio comigo, o beijo está lá. É só entrar no hall do salão e procurar pela terceira coluna. Fácil enxergar, o beijo cresceu, tomou tudo, dominou o espaço (BRANDÃO, 2009, p. 99).

Assim, inegavelmente, a escrita parece querer construir um monumento ao objeto amado e perdido. Disséramos, inicialmente, que escrever sobre algo seria destruí-lo (BARTHES, 1994, p. 24), sem descartar, contudo, a possibilidade que, aqui, reelaboramos: escrever é matar e destruir, mas também é recompor e trazer à vida alguma coisa perdida, tanto pela ficção pura e simples, quanto por seu caráter reminescente – e, afinal, lembrar também é esquecer; a memória é também uma ficção que concede existência a todas as coisas imagináveis, mesmo às coisas inexistentes ou perdidas para sempre.

A memória vai alargando e preenchendo os espaços, dando corpo, através da invenção, ao que se afasta, na alegria ambígua, como já dissemos, de amar aquilo que se não pode possuir. A poesia da escritura amorosa trabalha justamente aí, valendo-se da memória para compor o corpo de uma alma ausente, de acordo ainda com o que nos diz Bachelard (2002), investigando as relações da matéria e da imaginação: “Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança” (BACHELARD, 2002, p. 121).

A realidade do amor se transforma então numa dimensão espectral, em que habita a alma do objeto amado, o seu fantasma, que passa a povoar todas as partes da vida do amante, inundando-a.

O mundo imaginado é, assim também, o mundo da memória, do sono, do sonho e da ficção, espaço onírico em que se tornam presentes os ausentes desejados. Sempre sonhamos com as coisas que perdemos, desejamos ou intuímos, a partir de um poder invisível.

O ato de amar figura então como o suspirar por um corpo apagado, transparente, como quando, através dos sonhos, somos obrigados a contemplar a presença daquilo que perdemos ou do que não podemos alcançar a não ser no mundo adormecido.

O amor que abordamos em nosso estudo se mostra, então, como um olhar que se volta para o que está longe, para o que passou, mas que se faz presente no sonhador como a cicatriz indelével de seu desejo.

Essa relação entre desejo e ausência do corpo aparece tão profundamente

desenvolvida em determinadas passagens de *A divina comédia* (2016), que não podemos deixar de nos referirmos a essa imagem, dando-nos estofos para comentar a relação entre o amor, o anseio, e a ausência.

No poema em questão, Virgílio, que conduz o poeta fiorentino, iguala desejo e lamento ao descrever para Dante, durante a jornada, a condição dos que estão sendo punidos no limbo, poucos passos antes do Inferno, precisamente onde se encontram aqueles que morreram sem batismo e, mesmo tendo sido virtuosos – como é o caso do próprio Virgílio –, não podem, contudo, ter outra existência diferente daquela “em suspensão”, na qual se veem condenados a *ansiar* eternamente pelo que não podem ter, a saber, a presença divina:

Meu Mestre a mim: “Não te ouço perguntar  
que espíritos são esses que tu vês:  
eles, te explico antes de mais andar,

não pecaram, mas não têm validez,  
sem batismo, seus méritos, e isto  
faz parte dessa fé na qual tu crês;

e os que tenham vivido antes de Cristo  
não adoraram a Deus devidamente,  
e eu dessa condição também consisto.

Somos por essa causa, essa somente,  
perdidos, mas nossa pena é só esta:  
sem esperança *ansiar* eternamente” (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto IV, 31-42).

No poema, no fundo do “fosso doloroso”, ou seja, o limbo, gravitam, em meio a suspiros, as almas condenadas ao desejo da presença que não podem alcançar jamais. Acerca disso, esclarece melhor Elena Lombardi (2012), que estuda as imagens do desejo em toda a jornada de Dante pelos três mundos, e que descreve o sentimento daqueles que estão no limbo como a dor e o arrependimento por algo ou alguém que se perdeu para sempre.

Relacionando esse pesar à própria noção do apagamento de um corpo, aponta, assim, Lombardi (2012):

In equating desire with mourning, Virgil fittingly portrays desire according to the classical understanding of the word. In Latin antiquity, *desiderium* refers to dead people and it conveys the pain and regret for something or somebody that no longer exists and is forever lost. The etymology *de siberius* (from the stars) implies that the origin of this regret is located in the “other” world, in a transcendental space, as opposed to the terrestrial space of human existence. However, the remote cause of the regret “coming from the stars” is located in the very terrestrial and bodily space that it seems to bypass: it has to do with

the disappearance of a tangible sign, namely a body (LOMBARDI, 2012, p. 34-35)<sup>17</sup>.

Apropriando-nos dessa imagem do ser que deseja o corpo ausente, que olha para as estrelas, esperando o surgimento de algo que partiu para outro mundo, concebemos o amante como aquele que contempla então, à distância, o objeto que não pode acessar, perdido nas estrelas.

E, na suspensão de seu desejo, o amante tenta recuperar o corpo para sempre perdido de seu objeto amado. Quem deseja, portanto, está suspenso, como que pendurado numa espera infinita. Aí, o tempo se esvazia, a realidade também, ambos reinventando-se, reconfigurando-se em relação ao amor e à espera que cultivam.

A realidade das coisas comuns, para o enamorado, passa a não interessar mais, pois, sem o objeto do amor, é como se não houvesse qualquer desejo de vida, é como se ele vivesse em luto constante, à espera e à deriva, sem alcançar qualquer alegria que não seja a de gestar uma ausência.

A alegria ambígua dessa espera é muito conhecida para nós a partir de uma experiência religiosa cristã, em que a mitologia divina consiste basicamente em amar aquilo que não se pode ver, e a quem, no entanto, desejamos ansiosamente, na busca por encontrarmos-nos, um dia, face a face com Deus – este que, embora inalcançável e incorpóreo, é, ao mesmo tempo, onipresente, como o beijo que habita todos os lugares, como as lembranças de um amor que partiu, sem afiançar o dia de seu retorno.

É possível, assim, como se vê, encontrar fantasmas por toda parte, em especial nos mundos das obras que estudamos.

A fantasmagoria une, por exemplo, enquanto característica definidora, o espantalho de Maria de França e a própria Maria de França, como se observa no seguinte trecho: “Há, entre o Súpeto e Maria de França, uma identificação obscura, como se os dois corpos tivessem a mesma boca, como se houvessem partilhado o mesmo leito, habitado o mesmo sonho” (LINS, 1977, p. 147).

Também se observa uma ligação entre esse espantalho, que surge de súbito,

---

<sup>17</sup> Ao igualar desejo e luto, Virgílio retrata apropriadamente o desejo de acordo com a noção clássica da palavra. Na Antiguidade latina, *desiderium* referia-se a pessoas mortas, e transmite a dor e o arrependimento por algo ou alguém que não existe mais e está perdido para sempre. A etimologia de *siberius* (das estrelas) implica que a origem desse arrependimento está localizada no “outro” mundo, em um espaço transcendental, em oposição ao espaço terrestre da existência humana. No entanto, a causa remota desse arrependimento “vindo das estrelas” se origina precisamente no espaço físico e corporal que esse sentimento parece contornar: ele tem a ver com o desaparecimento de algo tangível, a saber, um corpo (LOMBARDI, 2012, p. 34-35, tradução nossa).

como uma forma incorpórea, estufada de palha, e o fantasma do rei Hamlet, que também aparece ao príncipe, vindo do outro mundo, a comunicar certos segredos sombrios.

Há ainda, no romance de Osman Lins (1977), a fantasmagoria do gato de Alice, sempre mencionado, e que desaparece a todo instante, citado pelo narrador do diário justamente nas passagens em que se encontra sempre em vias de sumir ou prestes a aparecer, de pedaço a pedaço.

Esses aparecimentos todos, enfim, entre fantasmas que comungam entre si, afinam-se uns aos outros, de modo geral, pela imaginação, ficção e desejo.

De modo então que as amadas dos romances que estudamos, sendo, cada uma a seu modo, fabulações dos narradores, são duplamente fantasmáticas, como dizíamos, uma vez que não existe padrão de aferimento da verdade quando tudo é invenção ficcional.

Todavia, sendo tudo invenção já *dentro* da ficção, ditadas em suas ausências *no interior* das próprias obras literárias em que se inserem, são também duplamente possíveis – a fantasia, assim, não encontra limites.

A palavra literária, enfim, é a própria ausência materializada, de modo que o romance pode ser entendido como um objeto fantasmático, tanto por ser algo como que fora do tempo e da realidade, algo que, ao fim e ao cabo, não obedece a uma metalinguagem e explicação ou a um historicismo (BARTHES, 2005a, p. 25), quanto pelo fato de que a própria palavra da linguagem humana abriga em si uma relação de morte e ausência com os objetos que conclama, relação intensificada dentro das tramas da ficção.

Isso também porque, de fato, falar sobre alguma coisa ou nomeá-la é matar a coisa e trazer o signo como algo que significa a coisa, quando, na verdade, a coisa está sempre ausente: há somente o nome que a chama, sem materializá-la. Na ficção, esse gesto da palavra se afirma ao extremo, alcança o seu averso, pois, ficcionalmente, a linguagem comum transforma-se naquilo que cria um mundo a partir de si mesma, não sendo mais útil para o dia a dia, passando ao mistério noturno, à existência das coisas silenciosas, ainda não nomeadas, das coisas desaparecidas, das coisas que começam a existir quando no papel são deformadas e retorcidas, devolvidas à sua existência sem relação com outra coisa além de si próprias.

Assim, tendo partido da ideia de fantasmas e da possibilidade de a

linguagem de ficção fabricar presenças assombradas, ausentes e esvaziadas, podemos concordar ainda com a percepção de que a *deformação* das palavras – e, para nós, também a deformação da memória – é aquilo justamente que tece os romances, de modo geral (BARTHES, 2005a, p. 32), e, em especial, os romances aqui examinados. Romances que se constroem, enfim, a partir da lacuna e do silêncio, silêncio que contemplaremos no ponto a seguir.

## 4.2 O trabalho do luto

Quando em dor por uma perda, uma perda de amor, não somos nós quem escolhemos o momento da superação dessa ferida. Para quem ama, afinal, o que é o tempo?

Em seu livro, que se constitui, de todos os modos, como uma biografia do amor depois do adeus, o lugar de uma história de amor que não cessa mesmo depois que um dos amantes parte, diz Martine Kunz (2014), sobre a imensidão do luto:

Disseram-me que o tempo iria ajudar, mas como? O que é o tempo? Cadê ele? De repente, ele se manteve perfeitamente imóvel, alheio a calendários e madrugadas. Deixou o dia sem fôlego, em câmera lenta, e depois, estático. Então, esperei por ele, o tempo, não tinha outra solução, até ele se mover novamente, e correr, e desentrançar a dor. Também esperei que as palavras retornassem, pois elas se recusavam a entender qualquer coisa, fugiam, e eu não podia segui-las, arrastar a pedra do corpo. Aguardei sua volta para que elas dissessem que tua morte foi grande demais para mim e que não pude compreendê-la. Ela é infinita como a noite, como o mar, como o céu [...] (KUNZ, 2014, p. 126-127).

De fato, o tempo, para o amante que sofre a ausência, se esvazia; torna-se algo em suspensão, espesso e imóvel. Existiria essa relação íntima entre o tempo e o lamento da perda de um objeto amado, mas essa relação se dá frequentemente de modo menos processual ou clínica do que propõem, por exemplo, os estudos de Freud (2010), no texto paradigmático e inicial sobre a questão do luto e da melancolia.

Ali, vê-se o luto como a pressuposição de um processo, período de tempo em que, no sujeito que sofre a perda de algo, operar-se-ia um *trabalho* de redirecionamento do seu desejo, espécie de redução gradual do senso de falta – ou seja, uma superação –, a se desenvolver com o desenrolar dos dias e o redirecionamento da libido, do desejo enquanto vontade de viver, vontade então movida do objeto ausente para outros objetos do mundo, libertando assim o sujeito da relação faltosa em que se

encontrava cativo.

Mas a literatura, por si só, parece nos oferecer ainda uma visão muito mais ampla de um luto que, diluindo as próprias categorizações e diferenciações entre “luto” ou “melancolia”, na verdade, propõe uma espécie de dor que não se gasta. O luto é, frequentemente, na escritura literária, como que a própria esfoladura do tempo, a chaga que se abre no tempo permanentemente, e que, nesse contínuo, sempre doloroso e indiscernível, acaba por breçar a própria marcha dos relógios.

Segundo Barthes (2011) – quem, por sinal, deixou que a escritura se transpassasse profundamente pela temática da perda de um ser amado, em livros como *Diário de luto* (2011), *A câmara clara* (1989), e na reflexão que impulsiona o curso *A preparação do romance* (2005) –, o luto, na verdade, não é precisamente a falta, como se pudesse ser preenchida, “mas uma ferida, algo que dói no coração do amor” (BARTHES, 2011, p. 63). O luto, assim, é como algo diluído, com caráter descontínuo, a latejar, e por isso mesmo dói como que num tempo indefinidamente largo (BARTHES, 2011, p. 65).

O luto, em verdade, não se submeteria ao tempo, não se *desgastaria*, posto que, através da escritura de um sujeito que lamenta uma falta, tudo permanece dentro da dor tão fresco quanto no primeiro dia da perda. É como se, no luto, só existisse o sujeito presente, jamais em conjunção com um futuro possível, jamais de fora dessa dor imensa (BARTHES, 2011, p. 70).

Falamos de luto para introduzir a questão das mortes nos romances aqui estudados e também para resgatar a passagem inicial da pesquisa, em que nos perguntávamos, então, sobre o tempo e a superação de uma perda – seria possível superar a dor de amor sem impossibilitar, com isso, a própria escrita dessa perda? Será que, ao final dos romances aqui examinados, existiria uma revogação absoluta das ausências que sofrem os seus narradores – representando, em último grau, uma certa falência da própria estrutura narrativa, posto que, superada a falta que uma ausência faz, num romance que se conforma para contar essa ausência, nada sobraria?

Em meio a essa discussão, sobre a superação ou não da ausência do objeto perdido em cada um dos romances, tudo nos levava a crer que a experiência do luto vinha de maneira plena, como algo silencioso e infinito, no romance de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), e que, no entanto, *O beijo não vem da boca* (2009), com seu final feliz, acusaria uma superação frustrante da ausência de Luciana,

que fora tão dolorosamente explorada até certo ponto da história, e depois como que abandonada.

Contudo, parece-nos interessante propor agora, considerando justamente o *happy ending* de Ignácio de Loyola Brandão, a caricatura de um final feliz na história de Breno.

Pelas alquimias que o texto literário promove, toda a questão primordial da tristeza perdurante de uma perda parece se manifestar, assim, em um final feliz que, sob muitos aspectos, soa tão melancólico até ao ponto de se tornar quase paródico. O próprio narrador confessaria para nós a possibilidade desse tom, já nas páginas próximas ao final do romance, quando Breno, tendo acabado de voltar para o Brasil, deixando a Alemanha para trás, reflete:

[...] Naquele tempo [do Passat branco] o futuro era o quê? Incógnita menor que a de hoje, nebulosas esperanças. Aceno de ilusão, como os filmes hollywoodianos, que traziam o final feliz. Não havia um só filme sem final feliz, mas a verdade só foi descoberta anos depois: os códigos de ética da indústria cinematográfica obrigavam a esses finais. Eram forjados, impingidos. Luciana tinha razão. Estamos precisando de um final feliz, e aí vem o medo de fingir que estamos a caminho de um (BRANDÃO, 2009, p. 338).

Como que forjado ou protocolar, há no final feliz de Breno – quando encontra Ana, seu amor de adolescência, ao lado de quem cresceu na cidade pequena de onde viera – a questão central de uma perda, uma que se declinou a todo momento ao longo da narrativa.

Trata-se da perda do filho, Felipe, que entendemos ter acontecido muitos anos atrás na vida do personagem escritor, antes mesmo de Luciana.

É só ao final do romance que, com mais clareza, o leitor pode compreender o que representa o nome de Felipe – nome que a todo instante cruza a narrativa, a contagotas –, e de que modo esse nome se relaciona a uma perda que se agiganta do começo ao fim do romance, perda sem possibilidade de resolução mesmo ao fim da história, encerrando-a em seu próprio silêncio.

Uma vez estabelecido que todos os dois narradores passam por perdas específicas em relação a suas amantes, e que ambos enlutam-se por elas – já que, como propõe Freud, o “luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” (2010, p. 172), não necessariamente num contexto de perda por morte, exclusivamente –, existiria ainda,

para o caso de Breno, esse outro luto, somado ao de Luciana, um luto elidido e silencioso – as características mesmas com que havíamos descrito o luto do Professor em relação a J.M.E., e que não aparece senão por frestas e fragmentos.

É essa uma questão que, mesmo ao fim do romance de Ignácio de Loyola Brandão, não se esgota, não oferece possibilidades de resolução – ou seja, a perda de seu filho. Isto porque, ao final de *O beijo não vem da boca* (2009), ainda que se descortine em mais detalhes a questão de Felipe e sua morte, ela continua a compor a tonalidade triste e subterrânea que parece estruturar toda a narrativa.

Como melhor diria certo poema, a melancolia da perda de Felipe parece imprimir no ar e em toda a ambiência do romance as marcas invisíveis de sua própria tristeza, silenciada, e por isso mesmo tão potente:

[...] O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;  
 não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória  
 das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,  
 perdida no ar, por que melhor se conserve,  
 uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens (ANDRADE, 2004, p.  
 176).

Ao fim, portanto, como sugere a imagem poética, não encontramos o final feliz de Breno, puro e simples, porque em todo ele se imprime o tom de uma tristeza que não pode ser ignorada, e que quebra a ideia de qualquer trabalho de luto ou processamento de perda. Essa imagem projeta-se, de semelhante modo, para os dois romances, e parece oferecer a noção da face infinita de um luto que não se apaga, em ambos.

Partindo dessa reflexão, podemos revisitar a seguinte ideia: a de se dizer que o romance, quase sempre, busca o seu fim, a resolução de suas aventuras. Mas a verdade é que este fim parece não chegar nunca. Nesse sentido, o romance dilui sua resolução, como os processos de luto ficcionais que contemplamos, jogando-se sempre para a frente, para um próximo romance, como uma ferida nunca sarada.

Falaremos então dessa ausência de fim, mas, sobretudo, dela enquanto uma ausência que só se faz possível porque o silêncio declina qualquer informação, qualquer mensagem possível, qualquer processamento da dor, tornando tudo suspenso.

Nesse sentido, dizia o Professor no romance de Osman Lins, em trecho já aqui citado anteriormente: “A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que amamos os mortos) [...]” (LINS,



1977, p. 36). Havia então, para ele, essa ausência inquietante, que, dita com todas as palavras, mesmo se colocando de modo discreto, impulsiona do início ao fim a escrita do diário.

A partir da leitura do trecho, parece que o narrador assume um tom de ressalva, perguntando-se: “É possível ainda amar alguém que já morreu?” – como se, para nós, em relação aos mortos, por estarem mortos, coubesse-nos amá-los menos.

E um segundo questionamento então, a saber, “em que medida se amam os mortos?”, tacitamente, fica a ressoar, a zumbir nos ouvidos do leitor; tal pergunta se colore ainda com outro sentido, o sentido de dizer que essa medida – “[...] na medida em que amamos os mortos” (LINS, 1977, p. 36) – não pode de modo algum ser avaliada ou considerada em termos de tempo ou intensidade, porque ela os suplanta.

Não é possível mensurar cronologicamente, portanto, algo que está fora do tempo – a falta. O amor, assim, como que se imobiliza numa perda inominável e sem fronteiras. Ainda que passe, enfim, a *emotividade* de um luto, de seu primeiro instante de dor, o luto em si não se gasta (BARTHES, 2011, p. 98), não se anula com a passagem da narrativa, por exemplo.

Isso também porque a aniquilação de um sentimento amoroso não depende em nada da vontade do amante que sofre em decorrência desse amor (BORGES, p. 32, 2004). A questão fundante do problema, de acordo mesmo com o que aponta Freud (2010) sobre o luto e o reinvestimento do desejo, é que devemos renunciar ao objeto quando não conseguimos renunciar ao amor por esse objeto.

Ou seja, o amante não pode, assim, determinar a sua “cura”, porque o objeto do amor é ao mesmo tempo aquilo que ele busca e aquilo de que quer se afastar, posto que seu distanciamento fere – e, sem remédio, o amante ainda continua a persegui-lo: “[...] Aquele que ama e quer fugir desse amor cai numa armadilha, pois a cura só pode ser dada pelo afastamento do objeto amoroso e, ao mesmo tempo, seu amor é a busca dessa companhia” (BORGES, 2004, p. 44).

Buscar a companhia do objeto de amor, ausente, de todo modo, é o que torna difícil a erradicação da paixão amorosa e de seu próprio sofrimento. De formas que o amor nunca consegue pautar o seu próprio fim. Semelhantemente, a dor decorrida desse amor – o que se aplica também para os romances sofredores – não pode determinar pacificamente o tempo de sua recuperação e seu final feliz.

A literatura traz, assim, como vemos nos romances, a questão do inenarrável

e, mais especificamente, para o nosso caso, do luto inenarrável, a coisa irresolvível mesmo ao fim de toda trama. De passagem, por vezes o luto cria, vale mencionar, um ambiente opressor, em que falta o sentido, não há fim visível, não há nem mesmo *trama*, de acordo com o que nos sugere Barthes (2005a, p. 14) acerca da atmosfera opressa que o luto promove.

Obviamente, quando falamos aqui em luto, em amor, em perda, em sofrimento, todas essas noções se manifestam no mundo da obra como sentimentos desse mundo. Não estamos tratando de casos clínicos, é certo, ou de personagens que poderiam vigorar de maneira mais ou menos sadia, de modo menos ou mais problemático – como se fossem pacientes esperando pelo laudo médico. O que nos interessa é a existência desses personagens no mundo de suas obras, e como a linguagem criadora reconfigura e transfigura a paixão humana nesses seres – paixão entendida em toda a sua dimensão de sofrimento, desejo e ardor.

Nesse ponto é que a literatura toca o inefável da morte, o irrepresentável da morte, com seus silêncios e lutos.

A relação morte e literatura, por sinal, se estabelece de maneira muito curiosa. Sendo a morte a resolução, o fim de todas as coisas, morrer significaria concluir. É nesse sentido então que se afirma a impossibilidade de morte da literatura: ela só pode estar a morrer, estar a ponto de morrer, colocando os objetos diante do indizível dessa experiência final, sem, contudo, encontrar para si a sua própria morte, o seu fim. A literatura permite, então, ao humano, o único lugar em que é possível conhecer uma parte da morte, conhecer o poder-morrer: justamente esse *estar a morrer*, na impossibilidade da morte.

O romance, portanto, se compõe como o testemunho também do imortal. E, ainda, estão em intimidade com a morte os nossos personagens, Breno e o Professor. Lidam com a linguagem na tentativa da reconstrução de corpos amados – que é também a destruição desses corpos, na mesma medida em que lembrar e esquecer andam juntos, assim como morte e vida, na linguagem. Eles tentam recobrar suas perdas através da narrativa, e na recordação brota uma esperança de não apagar a memória daqueles que se foram: Julia, Luciana, Felipe.

A “questão Felipe” se instaura como perda, dando-se a conhecer no romance de Ignácio de Loyola Brandão de modo muito paulatino, mas se manifesta praticamente em todos os momentos cruciais da narração de Breno, mesmo que de

modo fragmentado, através de reminiscências e frases reticentes, até que se descortine por completo a sua ferida.

Podemos notar essa questão aberta pela menção ao nome de Felipe já nas primeiras linhas do romance, ainda que interrompida, sem elaboração. Citemos dois desses trechos:

No avião, ele cochilou, a cabeça tombou [...]. A tensão ficou insuportável quando o Passat branco se equilibrou na asa do Boeing e ele acordou em pânico por ter cedido ao sono impossível. Atemorizado gritou: “Ele morreu? Diga que não! Meu filho não morreu enquanto eu dormia” (BRANDÃO, 2009, p. 7).

Estabelece-se então uma relação entre o sono e a morte do filho do protagonista, que por vezes narra a história alternadamente em primeira e terceira pessoas, colocando-se como que de fora da cena e da ação, de acordo com o que se vê no trecho acima. Essa relação entre sono e morte logo em seguida é confirmada, poucas páginas depois do trecho anteriormente destacado:

A impossibilidade de dormir. O perigo que representa o sono. Obsessão que não abandona seu pensamento, flutua sobre a cabeça como auréola de santo. Vai carregar essa culpa, sente-se responsável pelo que aconteceu. Ainda que todos tenham dito e repetido. Dos médicos aos amigos mais chegados. O que houve foi inevitável. Não existe homem no mundo que resista a uma semana de vigília, sem pregar os olhos. Bastou aquele cabecear. Você achou que cinco minutos não fariam mal, cedeu. Rolou da cadeira, desmaiado. Quando despertou, tinha terminado (BRANDÃO, 2009, p. 9).

Fica mais claro, à frente, muito depois, na narrativa – a primeira menção mais detalhada ao nome do filho só ocorre na página 53 –, que Breno possui duas filhas e que, dentre elas, falta Felipe (BRANDÃO, 2009, p. 60). Aí então vamos descobrindo lentamente que o menino morrera por uma espécie de negligência do pai.

Vítima de uma doença rara, “única no Brasil” (BRANDÃO, 2009, p. 351), condição em que a criança deveria ser acordada a cada duas horas (pois, se não acordasse, poderia sufocar), Breno, numa noite, acabara adormecendo um sono pesado, e, impossibilitado de acordar o filho no momento necessário, o menino acaba falecendo.

Essa história, por completo, só se conta ao fim do romance, entremeada em meio a um devaneio sonolento de Breno à beira do mar, já de volta ao Brasil.

Ao longo do romance, de modo impreciso, enquanto Breno vaga por Berlim, a memória de Luciana se entrelaça à de Felipe; assim, quando pensa nas outras duas filhas, que estão no Brasil com sua primeira esposa – perguntando-se, ao ler as

cartas das meninas, como seriam as cartas escritas por Felipe –, e mesmo quando recobra a dor que sente por Luciana, não deixa de mencionar o filho, em viés:

Você ainda tem na cabeça o jantar de despedida na casa de Humberto. Não foi de fazer gosto. Fazia dois meses que suas filhas tinham ido embora com a mãe, morar em Florianópolis, onde o novo marido de sua ex-mulher dirigia um hotel. Pensar em Felipe, o menino de seis anos, provocava em você crises de choro. Estava no ar aquele primeiro instante de desconfiança, quando você pressentiu que tudo começava a quebrar com Luciana (BRANDÃO, 2009, p. 53).

Como se vê, Breno é um homem aos pedaços, marcado por uma fatalidade muito dolorosa. Todavia, o livro nos informa o mínimo possível sobre essa perda, e assim é que o relato se vê diluído entre as memórias de sua infância, e mesmo entre as observações da paisagem da Alemanha, e as pessoas que habitam a capital berlinense.

A narrativa acaba então guardando a grandeza da morte de Felipe no silêncio que a expõe. O narrador menciona pouco, é verdade, mas, se ele nos fala sobre isso, e se, ainda mais, o faz de modo desviante, isto tem uma importância grandiosa na economia da obra.

Porque, afinal, não se trata da perda do filho, pura e simplesmente, mas de uma morte que envolve também uma culpa tremenda. Breno dormia – ele, portanto, permitiu que o filho sufocasse durante o sono. As implicações dessa relação entre perda familiar e sentimento de culpa reverberam de modo muito agudo por toda a obra.

De fato, a questão da perda de membros familiares e de seres amados parece atravessar o romance de uma ponta a outra, como um emblema que continuamente nos ressalta também a questão Felipe, antes mesmo de conhecermos a sua história plenamente.

Esse processo contínuo de referências a entes queridos que se perderam se dá através de uma porção de personagens; por exemplo, na passagem em que Breno trava contato com brasileiros em Berlim, os quais lamentam a perda de filhos, ou parceiros, ou mesmo o lar que deixaram para trás.

Há também, em determinado momento, a berlinense que mora no prédio de Breno, e que se vê obrigada a enterrar o seu cachorrinho que acabara de morrer – o único companheiro da mulher, até onde Breno sabe. Junto a uma das amigas que ele conhece na Alemanha, Marinez, Breno então acompanha a vizinha ao descobrir a morte do cachorro, sem que eles troquem uma palavra, e seguem os três juntos até o lugar onde ela deve enterrar o animal. Pensando sobre a cena que tivera diante de si, logo

depois, ele considera: “O enterro foi igual ao de uma criança. Funerais de criança. Resisti bem. Suportei com bravura. Acho que estou me curando” (BRANDÃO, 2009, p. 293).

A perda revela-se então componente da ossatura do romance, como uma ideia orientadora, e, de modo evidente, essa insígnia se mostra também de modo impressionante na história da brasileira que tinha a bandeira do seu país tatuada nas coxas. Ela era uma das *strippers* do peep-show frequentado por Breno em Berlim, sobre quem o escritor, por sinal, se sente obcecado ao longo de boa parte do romance, sem poder jamais encontrá-la. Até que esse encontro acontece, muito por acaso, ao se esbarrarem em uma das feijoadas organizadas para a comunidade brasileira na Alemanha, com o intuito de que os emigrados se reunissem.

O caso da mulher com a tatuagem da bandeira brasileira é crucial em nossa chave de leitura porque, ao conhecê-la, Breno toma conhecimento também de que a estada dela no exterior tem a ver com o fato de haver perdido um filho em Copenhague, quando, por impulso, entrou em um estúdio de tatuagens, a fim de gravar a bandeira gravada na perna, e acabou deixando o próprio filho do lado de fora, olhando os barcos atracados ali perto. Ao sair, o menino havia desaparecido.

Breno, na ocasião, ao ouvir a história de perda dessa personagem, sente-se indignado, pessoalmente ofendido com a negligência daquela mãe. Só depois nos é possível entender a vinculação desse sentimento com a sua própria culpa – pela noite em que dormira mais do que poderia, e acabou por carregar consigo o peso de perder o filho.

O romance, assim, é como que composto por constantes desaparecimentos que marcam o passado das personagens. “Vai ter que se acostumar ao desaparecimento” (BRANDÃO, 2009, p. 300), diz o pai de Breno ao menino, em um noite na qual os dois fogem, no meio da madrugada, para grandes aventuras pela cidade natal envolta numa espécie de névoa de sonho. É uma memória de infância.

Ela faz parte do compilado de doces e misteriosas lembranças, as quais ocorrem ao texto sempre embaladas por uma bruma fantasmal, evocando com nostalgia as primeiras experiências do escritor, muito embora Breno não tivesse mais do que aquelas poucas imagens de proximidade com seu pai, sempre remoto e ausente – ele também como um fantasma, saindo em busca da tia serpente, no meio da noite, por anos.

Breno acha, então, que pode se acostumar com o desaparecimento. Ou mesmo que está se curando de sua dor, como afirma, após sobreviver emocionalmente ao enterro do cachorro de sua vizinha alemã. Entretanto, como já mencionado, é impossível determinar o momento dessa cura ou dessa superação, em qualquer situação de perda, pois o luto se encrusta no coração de seu próprio sofrimento e ali levanta uma morada imóvel. É possível alguma vez superar a dor de algo inominável?

Barthes (2005a) afirma que, para sofrer por uma morte, é preciso atravessar toda uma cultura do luto (2005a, p. 168). Isto porque frequentemente consideramos os apontamentos de Freud (2010) de modo muito paradigmático.

Em seus estudos, ele consagra a análise corrente sobre o luto nas relações ocidentais, vinculando a perda ao lamento e à consequente superação dessa perda, de modo que o luto pressuporia então uma cura, através do seu trabalho, através do redirecionamento da libido, como já apontado.

O luto seria então como que um reencontro com a vontade de viver. Reencontro ardoroso, mas, ao final de tudo, quase sempre possível.

Para Barthes (2005a), no entanto, a indicação é outra: ele aponta justamente o fracasso dessa ideia – a do processo de cura de uma alma enlutada –, ilustrando a imagem do luto, em verdade, como uma disposição que nunca cessa, diminuindo-se apenas em seu ardume, mas restando de modo persistente e de maneira indeterminável.

Para Freud (2010), então, primeiramente, “[...] o luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo ao Eu o prêmio de continuar vivo [...]” (FREUD, 2010, p. 192), havendo, portanto, como que o triunfo do Eu sobre a aniquilação pessoal promovida pela perda do objeto de amor. Para Barthes, contudo, a questão do sofrimento e da perda obedece a outro tipo de regime.

Mais precisamente, em seu *Diário de luto* (2011), Barthes pondera sobre a impossibilidade de sofrer em plenitude uma dor quando a ela se é dado um nome e uma categoria: “Não dizer *Luto*. É psicanalítico demais. Não estou de *Luto*. Estou triste” (BARTHES, 2011, p. 71).

Para sofrer, enfim, uma morte, é preciso enfrentar a própria “dôxa” do luto, como afirma Barthes (2011, p.145) ainda; ou seja, é preciso atravessar toda a cultura de um luto que se gasta ou que amadurece; o luto não pode trabalhar em si, porque a tristeza não se esgota, ainda que, com o tempo, se incline cada vez mais para dentro do ser, apagando a luz de sua emotividade.

Mas resta ainda a tristeza, insistente, fosca e incontornável, na passagem dos dias, transformando sempre o sujeito que sofre com a falta de algo ou alguém na imagem – como na canção – da mãe ou do pai que arrumam o quarto do filho continuamente, mesmo depois de o filho já ter morrido.

Como mencionado nesta pesquisa, já se passara pelo menos um ano desde a morte de J.M.E., e o Professor só então começa a escrita de seu diário. Vê-se – não é possível superar a ausência inquietamente da amiga a quem tanto amou, por mais que mantenha um grande silêncio acerca da potência desse afeto e dessa dor.

Os personagens desses romances sofrem tristezas indizíveis, concluímos. Ao fim e ao cabo, a literatura nos põe em contato com esse silêncio do inefável, seja de que maneira for. Devemos seguir, portanto, um dos conselhos do pai de Breno, quando diz ao filho (mensagem que ele resgata pela memória): “Precisa aprender a ler no vazio, no escuro e no silêncio” (BRANDÃO, 2009, p. 303).

Para concluirmos a ideia geral do luto e do silêncio, pensando ainda a importância de ler um romance também naquilo em que ele se cala, trazemos por fim alguns apontamentos tomados a partir de Auerbach (2001). Eles versam justamente sobre as coisas que podem, de fato, no texto poético, acontecer tacitamente, com sentimentos e questões “sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários” (AUERBACH, 2001, p. 9), como, afinal, de muitos modos, é o que acontece nos romances aqui contemplados.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), o silêncio é também o indicativo de uma grande presença. Ele aponta justamente a lacuna ocupada pela figura fantasmal de Julia, de Maria de França, e, por fim, do Espantalho. Diz o narrador de Osman Lins, analisando a obra de sua amada:

Pronunciado o discurso, o espantalho emudece e não volta a ser mencionado. Omissão, na verdade, enganosa: a partir desse instante, cessa no livro qualquer palavra sobre os pássaros e o medo que provocam, isto em um longo processo – metonímico? – onde a causa é referida pelo seu efeito; ou melhor, pela inexistência de alusões a ele. Ao mesmo tempo, o silêncio estabelecido em torno de elemento tão minuciosamente elaborado como o espantalho, que parecia fadado a governar o último quarto da obra, introduz mais uma vez e com maior amplitude um tema obsessivo em Julia Marquezim Enone, o do esquecimento (LINS, 1977, p. 149).

Examinando todas essas imagens em conjunto, trazemos então, de passagem, os apontamentos de Auerbach (2001).

Em “A cicatriz de Ulisses”, especificamente – texto com que tratamos a fim

de embasar nossas ideias acerca desse silêncio que permeia as obras, como um indicativo de algo que não pode ser ignorado, e que põe em relevo uma determinada presença –, Auerbach (2001) trata da abundância de detalhes do estilo de narrativa homérico e o efeito estético dessa pormenorização, contrapondo-o ao estilo silencioso da narrativa de Abraão e o sacrifício de Isaque, no texto bíblico, igualmente mítico, e que opera como um exemplo de narrativa poética que se projeta para o não-dito através de seus silêncios.

Auerbach (2001), iniciando sua reflexão sobre os paradigmas da representação na arte poética ocidental, põe em evidência esses dois relatos épicos e antigos, fundadores de mentalidades, e configurados de maneira diversa.

Aqui, para nós, de modo mais amplo, a imagem do sacrifício de Isaque em sua passagem no texto bíblico serve-nos de validação a um modelo de narrativa votada ao silêncio: aquilo que diz tudo, ou o mais profundo de uma história, justamente por não dizê-lo.

Quando nos deparamos com o relato do sacrifício de Isaque, ali, nada ou pouco se elabora sobre as causas, os motivos e os sentimentos dos envolvidos. O que teria sentido o pai ao se ver obrigado, por um compromisso divino, a executar o próprio filho? Como explicar o peso desse compromisso? Que amor ou devoção poderiam mover de modo tão resoluto um homem, levando-o a entregar aquilo que a princípio o fizera crer no Deus que agora cobra o preço da aliança?

Percebe-se prontamente que já o primitivo Deus do deserto, de Abraão, é uma figura envolta em silêncio e mistério, pois “não contava com forma ou residência fixas, e era solitário” (AUERBACH, 2001, p. 6), dentre tantas outras características que trazem então o paradigma do silêncio para o cerne do pensamento ocidental sobre uma profundidade religiosa, filosófica e poética.

Pensamentos e sentimentos, de Isaque ou de seu pai, no texto bíblico, são apenas intuídos, e a profundidade desse silêncio testemunharia uma rica existência interior (AUERBACH, 2001, p. 15). Sobre a viagem que Abraão empreende, por exemplo, a caminho do sítio onde deve sacrificar seu filho, “o levantar dos olhos é o único gesto, é propriamente a única coisa que nos é dita acerca da viagem” (AUERBACH, 2001, p. 7), quando encontram enfim o lugar do sacrifício indicado por Deus. “Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório” (AUERBACH, 2001, p. 7). Assim, tomando essa imagem como um



caminho condutor, justamente o palmilhar do indeterminado é o que nos propõe os romances que estudamos, na grandeza daquilo que não dizem.

Para o nosso caso, o indizível, no silêncio, é veículo do reconhecimento de uma presença, a presença dos ausentes. Como nos afirma Anélia Pietrani (2009), investigando as relações entre morte e linguagem: “Na palavra, a morte é silêncio [...], que pode ser – paradoxalmente – o único veículo de percepção de uma presença” (PIETRANI, 2009, p. 155).

Costurar, enfim, toda a narrativa ao silêncio, formando um sinal que aponta para essa própria costura, é o que consegue fazer o romance em que se encontra Breno, no que diz respeito à morte de Felipe, uma vez que silenciar sobre o assunto é, dessa maneira, colocá-lo em relevância, gritá-lo.

Os romances, assim, mantêm um laço essencial no que diz respeito à análise das vozes que silenciam. Contemplar um romance é também transpor, enfim, a tagarelice da ideologia, dos adjetivos, das definições, para encontrar aí a fruição do texto (BARTHES, 2015, p. 20), devolvendo-o a si, ao seu mais maravilhoso ato de silenciar-se – atentando-nos, ainda, ao fato de que existem inúmeras e distintas formas de silêncio.

Não se pode, enfim, falar daquilo que é grande demais: o sacrifício de um filho muito desejado, a perda de um objeto de amor... De modo que, para dizê-los, com um gesto veemente, só mesmo o silêncio seria capaz. E é esse tipo de silêncio o que a literatura materializa, habilitando-o na poesia do texto.

### **4.3 Não se pode encarar o rosto do romance**

Cabe ampliar agora, ao focarmos os dois romances ao mesmo tempo, neste capítulo final, a discussão introduzida no início da dissertação, no que dizia respeito à maleabilidade do romance e a suas formas de manifestação.

Faz-se necessário retomar esse ponto no sentido de vincularmos a ele a própria reflexão sobre realidade e ficção, uma vez que o gênero romanesco está a todo instante conectando-se à fronteira entre história, ficção e testemunho – talvez, justamente, pelas origens híbridas do gênero –, e isso justificaria em muito a sua maleabilidade, avinda da liberdade da forma longa.

A discussão acerca do espaço da realidade no universo da obra literária se

faz aqui também indispensável, sobretudo porque os dois romances que ora estudamos parecem se localizar nessa trincheira: trincheira que é a incorporação do elemento do real na economia da obra, e que, a seu tempo, funcionaria como uma espécie de gesto esquizofrênico<sup>18</sup>, no sentido de acentuar a divisão entre mundo real e fantasia, entre verdade e mentira.

Muito a exemplo, portanto, do que Derrida propõe em seu livro *Morada, Maurice Blanchot* (2004), ao discutir a obra de ficção blanchotiana *O instante da minha morte* (2003) – que se coloca justamente no limiar entre essas questões da realidade e do testemunho –, queremos nos situar, aqui, nessa mesma fronteira, a fronteira testemunhal da literatura: nem verdade, nem mentira, lugar em que se torna difícil afirmar qualquer coisa. Não tememos este espaço limítrofe: a literatura, afinal, é o lugar do inconciliável. Assim, partindo para essa reflexão, pensar o romance parece dizer respeito a pensar, sobretudo, um deslocamento. Mas de quê, e para onde? Seria o romance um remanejamento da realidade? Devemos considerar, ainda, que uma determinada coisa só pode ser “real” em relação a outra coisa. O romance então estabelece a sua essência a partir de uma negação primordial, em certo sentido, mas em relação a que elementos, afinal?

O romance se movimenta, inquieto, isto é fato – embora não se saiba de onde ele parte ou mesmo aonde pretende chegar. Nas palavras de Marthe Robert (2007), o romance está radicalmente ligado ao desejo irrequieto de mudança, por isso mesmo é que se mostra quase sempre tão maleável (ROBERT, 2007, p. 30), característica que se confirma quando notamos, por exemplo, que todos os romances tidos como paradigmáticos são, irônica e justamente por isso, aqueles que subvertem a ordem posta por determinado pensamento estético, ou uma regra social dominante, e assim o gênero se afirmaria uma vez mais porque fracassa sempre e sempre, de modo que, por seu fracasso, se recompõe ao longo das épocas.

O romance, nesse sentido, *fracassa* ao fazer soçobrar qualquer projeto preestabelecido. Ao pôr a pique a estrutura de um navio, ele mesmo sempre sobrevive, à deriva, como um naufrago.

Nesse ímpeto, não pretendemos necessariamente tecer um elogio ao

---

<sup>18</sup> O termo aponta para o sentido de “mente dividida”, significando, assim, a dissociação entre pensamento e realidade. Nos apropriamos do termo não de maneira clínica, mas na intenção de discutir a divisão entre o social e o pessoal que os dois romances comportam, carregando em seu bojo dramas pessoais desenrolados num pano de fundo político-social estilhaçado, fendido.

romance, mas sim investigar de que forma ele se movimenta. Uma ideia se delinea, a princípio: a de que existiria uma estrutura romanesca, e que, contudo, é muito difícil precisá-la. Justamente essa imprecisão de sua forma parece ser sua definição principal.

A maleabilidade do romance se firma na selvageria de Shakespeare, por exemplo, ou mesmo na de Osman Lins, fazendo fracassar qualquer normalização da narrativa. Não se encaixando em fórmulas, o romance reclama para si a maior liberdade (LINHARES, 1976, p. 10), sempre que possível.

Talvez o mais curioso da questão seja justamente notar o fato de que o romance não possui modo de ser único, mas nem por isso está desobrigado de seu próprio nome (LINHARES, 1976 p. 9). Em sua origem, havia, é verdade, enquanto gênero da burguesia – que surge ao mesmo tempo que se alteram os modos de produção do sistema feudal para o capitalismo, e se expande o público leitor –, uma tendência moralizante e pedagógica em sua disseminação social, não deixando de se submeter, em sua nascente, a determinados fatores históricos, como, por exemplo, o próprio letramento das mulheres.

Mas o romance, enfim, enquanto manifestação artística, escapa ao propósito moral ou reformador que a ele tentam implicar em sua assimilação pelo sistema social.

O romance, assim, parece se conformar a si próprio – um gesto que reflete a própria natureza da literatura.

O sujeito que cria a obra, por exemplo, não é pleno, nem mesmo seguro de si. Por mais que busque controlar a criação e seus efeitos, é justamente na lacuna de seu ser que a obra de arte, e especificamente o romance, encontra a liberdade para reinventar-se continuamente e estipular suas próprias regras, maleáveis e sempre em metamorfose.

De fato, quando analisamos a questão específica da autoria e da criação, não podemos deixar de reconhecer que “existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 58). O autor, assim, não tem nunca a autoridade sobre a obra e, conseqüentemente, a obra escapa também ao autoritarismo do público, do mercado, da interpretação, perfazendo-se a cada ato de leitura, por outros sujeitos incompletos – lacunares, como a essência do romance (se nos for assim permitido pensar uma essência para algo que insiste em escapar ao desejo de se traçar uma origem).

A origem do romance, se a perseguirmos, aparece ainda associada ao mundo

grego, muito embora a Antiguidade conheça poucos romances de fato, “e as origens de sua grande difusão parecem duvidosas ainda” (LINHARES, 1976, p. 13). Existia ali, contudo, um certo tipo de romance, é verdade, mas bastante diferente de como o conhecemos a partir da Modernidade.

A própria noção de gênero poético, na Antiguidade, é muito ampla. Segundo Jacyntho Lins Brandão (2005, p. 11), os gregos atrelavam a sua cosmogonia e a investigação da origem do mundo à própria poesia, a *poieisis*, o ato criador. Nesse sentido, os processos de transformação da poesia refletiam também certo caráter criador da palavra como espelho dos elementos primários filosóficos: a água, a terra, o fogo, o ar. Na epopeia grega, por exemplo, “já se encontravam, numa combinação própria, elementos poéticos da tragédia, da historiografia ou do diálogo” (BRANDÃO, J., 2005, p. 11). O que denotaria, então, para nós, um constitutivo entrelace formal e estético na própria origem do conceito de gênero poético.

Por sua vez, no mesmo caminho dessa reflexão, Auerbach (2001) propõe, como já vimos, uma profundidade *romanesca* à construção da narrativa épica, ao compará-la com a composição do texto bíblico e sua mitologia histórica.

Assim, com sua manifestação no mundo grego, é possível entender que o romance existe até mesmo antes de seu nome neolatino.

Sabe-se que o surgimento do termo se ergue junto com as literaturas de línguas românicas, não antes do século XII, já enquanto gênero da modernidade (e no Brasil o termo para o gênero romanesco só aportaria mesmo no século XIX).

Mas o romance existe mesmo antes de seu nome, embora haja, “em geral, uma função de nomeação indispensável para a função do aparecimento, sem que se possa dizer se é a aparência ou o nome que vem antes” (BRANDÃO, J., 2005, p. 16), de modo que o fato de o romance grego permanecer inominado contribui para a dificuldade de reconhecimento de sua origem no universo helenístico.

Entretanto, o romance grego antigo, segundo Jacyntho Lins Brandão (2005) ainda, opondo-se aos gêneros de “discurso verdadeiro” (2005, p. 26) – a saber, as hagiografias, as narrativas sagradas, as crônicas históricas –, surgia na Antiguidade Clássica como o gênero *escrito* do divertimento, notadamente postulado a partir de uma visão embrionária daquilo que hoje entendemos como “ficção”, em oposição à “verdade”. Essa ideia grega perdurará, notadamente, até a Idade Média, quando o romance é considerado ainda a narrativa de ficção em linguagem vulgar que se compõe

a partir da ideia de mentira e invenção. Nesse contexto, o romance não era definido por uma escrita em prosa característica, não havendo separação entre poema e narrativa, já que tudo era cantado.

Assim, quanto ao registro prosa-verso, vale apontar ainda que o próprio Aristóteles já afirmava a ideia de que o verso, unicamente, não pode ser tido como aspecto suficiente de definição daquilo que pertenceria a uma arte poética (BRANDÃO, J., 2005, p. 29).

E, enfim, diante desse panorama, podemos perceber que, para chegar até nós, o romance percorreu um longo caminho em que sua delimitação se torna cada vez mais imprecisa, conforme vão se somando informações históricas e etimológicas, despojando-se então a forma romanesca de todas as regras que parecem querer atribuir-lhe uma concepção definitiva. Deixemos, portanto, a origem do romance descansar na impossibilidade desse rastreamento. Afinal, querer traçar essa origem é também querer encontrar a verdade e o fim do romance.

Ambíguo, desse modo, desde a relação entre fenômeno e termo, duvidoso a partir já de seu nascimento, o romance assume infinitas possibilidades plásticas e modeladoras, sempre com resultados imprevisíveis, justamente pela ausência de assinatura em sua gênese e em sua formação.

Como o livro de areia pensado por Borges (1999) em seu conto, o romance também acaba por se tornar infinito e de limites indiscerníveis, pois, a cada obra romanesca que se soma a seu universo, ele acaba por mudar a sua face. Constitui-se, assim, um gênero monstruoso.

O narrador-personagem do conto de Borges (1999), ao descobrir o poder do livro infinito, o livro de areia, e a devoção que este livro mágico desperta em seu espírito, exclama com espanto, entendendo que é necessário livrar-se do objeto:

Declinava o verão, e compreendi que o livro era *monstruoso*. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade (BORGES, 1999, p. 82, grifo nosso).

Não é possível encontrar o fim ou mesmo o começo do livro de areia, multiplicado como os grãos que o formam: a cada vez que se tenta abrir suas páginas, na divisão entre a primeira capa e a primeira página, ou entre a capa final e a última página, outras páginas se inserem nesta trincheira, preenchendo o espaço entre o fim e o

começo de maneira absoluta, afastando de sua concretude esses dois pontos temporais e espaciais. E essa poderia mesmo ser uma história sobre a própria arte do romance. Como o livro de areia, o romance inaugura uma nova instância, perde seus limites de “gênero” para fundir-se à própria noção de literatura: “Olhe-a bem. Nunca mais a verá” (BORGES, 1999, p. 81), posto que infinita, sempre a mudar.

O espanto e o fascínio que os romances despertam no leitor e no crítico habilitam a vontade de conhecer tais obras, ao mesmo tempo levando-os em direção ao medo diante da percepção de que a literatura pode tragar o espírito de maneira opressora e inevitável. Deseja-se olhar e escapar ao rosto magnífico do romance, tudo ao mesmo tempo.

Em consonância a esse medo de ser tragado pelo fascínio da escritura, ao comentar o romance de J.M.E., anota o Professor, na entrada do dia 15 de julho, logo no começo da obra de Osman Lins (1977):

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. 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”. (LINS, 1977, p. 8).

O afeto – como toda obra artística, o romance nos *afeta* – que a obra provoca gera a vontade e o medo de conhecê-la.

Não é possível, de todo modo, conhecer uma obra completamente. O conhecimento daquilo que nos afeta, do objeto de nosso desejo – literatura, romance, indivíduo – é sempre parcial e aquebrado.

Contudo, também é impossível abandonar a vontade de olhar nos olhos daquilo que nos fascina e amedronta. Como Orfeu, *devemos* olhar o rosto daquele que nos afeta, daquele que desejamos e a quem amamos. Não podemos agir de outra forma, mesmo que, ao fazê-lo, ponhamos tudo a perder. Nessa atitude, sabemos o que perdemos. Não conseguimos, todavia, evitá-lo.

O livro de areia se fecha e jamais poderemos vê-lo outra vez, ao tentar sondá-lo. É já outro – assim mesmo como o romance. A literatura, como diria Blanchot (2005), é exatamente a paixão – o sofrimento – de sua própria questão (p. 307), de não encontrar a sua resposta mesmo que se olhe no fundo de seus olhos ou que se busque a sua face iluminada. Postular a questão do que seja a literatura, enfim, ou mesmo do que seja o romance, é já sofrer a resposta única de sua indefinição, até mesmo sofrer a sua

perda.

O próprio Blanchot, neste texto que citamos – “A busca do ponto zero”, em *O livro por vir* (2005) –, afirma que, em algum momento, o romance terá sido um monstro domesticado: “Dizem frequentemente que o romance é monstruoso, mas, com poucas exceções, é um monstro bem-educado e muito domesticado” (BLANCHOT, 2005, p. 299). Esse monstro domesticado – ainda um monstro –, contudo, parece fazer o caminho inverso à sua domesticação no instante mesmo que não se presta ao papel obrigatório e pedagógico de dizer qualquer coisa, afastando-se das atribuições conferidas a ele. Nesse ponto, o romance, funcionando à semelhança do mecanismo de toda e qualquer manifestação da feitura artística, desobriga-se e dispersa-se, explodindo a ideia de um projeto e uma agenda.

Sob o risco de perdê-lo, como dizíamos, não se pode olhar nos olhos do romance. Contudo, olhá-lo é inevitável. Sobre seu rosto se lança o olhar do escrutínio, seduzido por ele mesmo. Se Eurídice tivesse sido trazida à luz sem essa paixão pelo conhecimento de seu rosto, teria sido possível enxergá-la com a clareza do dia, despedindo-se então do desejo irracional que move o amante em direção ao seu objeto amado.

Mas, porque a regra é transgredida, porque Orfeu olha para Eurídice na escuridão, antes que alcance a razão da luz, a obra “euridiciana” jamais sai da obscuridade, do mistério. A obra euridiciana é o romance à beira do abismo, na escuridão, onde só um pouco de luz a alcança – para o escritor e para o crítico, ambos como Orfeu.

Havemos de perder o romance, mas também ganhar alguma coisa a mais quando o perdermos. Na busca por algo que defina o romance da maneira que consiga conservar intacta a indefinição dos desejos que o movem, ficamos com a ideia desenvolvida por Barthes ao longo dos dois volumes que compõem *A preparação do romance* (2005).

Ali, investigando o ato criador romanescos, e buscando algo que classifique o romance enquanto a manifestação que atende por esse nome, Roland Barthes (2005) termina por abolir parâmetros de gênero, de discurso, de propósito. Assume, enfim, um único pressuposto: o romance seria “uma obra geral de contornos imprecisos, mas que, precisamente, resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre

os saberes e a escritura” (BARTHES, 2005b, p. 120)<sup>19</sup>.

É com essa impossibilidade de definição do romance que lidaremos aqui. Tudo isso para abordarmos ainda o modo como as duas obras cotejadas manejam as questões do mundo, e, ao mesmo tempo, trabalham suas formas, entendendo que se tratam, nos dois casos, de romances que operam estéticas específicas para contarem suas histórias, estéticas que tocam a relação vida-arte.

Em *O beijo não vem da boca* (2009), lembremos, existe uma tagarelice que se rompe sempre que a narrativa toca o nome de Felipe. Nesses momentos, o silêncio e o pensamento quebrado marcam a dicção do romance de Ignácio de Loyola Brandão. Sua tagarelice contrasta então com o silêncio do luto, como exploramos anteriormente. Nasce, assim, uma estética de fragmentos, que se interrompe continuamente, construindo um decurso trôpego de imagens.

Essa tagarelice se manifesta através de múltiplas tentativas de se escrever a história: trechos de cartas entre personagens, depoimentos, descrição de tapes, oscilação entre o foco narrativo e a pessoa da narração etc.

E, no caso do romance de Osman Lins (1977), o fato de o ensaio vir da composição de um diário indica, a partir do gênero da intimidade, uma estética particular do fragmento, uma vez que um diário descreve uma história do dia a dia, compondo também a imagem de um ser descontínuo (BARTHES, 2005b, p. 123), que vai se construindo paulatinamente conforme as manhãs passam, sem jamais intuir seu final.

Quanto a isso – ou seja, a estrutura fragmentária –, presente em ambas as obras, como demonstramos brevemente, Barthes (2005b, p. 123-125) traz a noção de fragmento como método para a construção de um romance em que a rasura e o rascunho façam parte da arquitetura da obra. Essa noção de projeto arquitetural pode parecer estranha ao romance, quando o assumimos em sua total rebeldia, e mesmo também à política do fragmento; contudo, mantendo-se ou afastando-se do projeto estético planejado, o romance pode ser encarado como uma peça que se constrói a partir de um processo composicional doloroso e fragmentado, descontínuo e indeciso:

[...] a forma que posso fantasiar [para o romance] não é nem a estrutura, nem o estilo: é antes o *ritmo de divisão* do volume, isto é, a forma como tomo partido sobre o *contínuo / descontínuo* → as formas entre as quais eu teria de

<sup>19</sup> Na edição indicada, essa citação aparece em nota de rodapé, com a devida observação de que Barthes teria elaborado oralmente a seu auditório, enquanto ministrava o curso, a definição de romance transcrita.



escolher (se eu fizesse o volume) seriam, pois, algo como a Narrativa, a Dissertação (Tratado), os Fragmentos (Aforismos, Diário, Parágrafos à moda de Nietzsche) etc.; são *tipos* de formas em direção das quais vai minha fantasia de escrita, portanto, o que devo escolher; pois o desejo não se dá a conhecer de imediato; minha fantasia pode *hesitar*, desejar várias formas ao mesmo tempo (BARTHES, 2005b, p. 107-108).

Seja como for, para que lado tenda a vontade de escrever – que Barthes (2005b) chama “fantasia de escrita” –, há sempre o *desejo*. Desejo de escrever, de buscar a obra.

A estrutura da obra romanesca, assim, já de partida, se abre como algo que se escreve *em abismo*. Não só o *mise en abyme* conceitual de *obra dentro da obra* (de que, por sinal, tanto falamos aqui), mas pura e simplesmente como um processo em que a obra se defronta com o abismo do desejo e da fantasia, sempre a ameaçá-la. Este abismo, imagem do buraco e do infinito, pode ser entendido como a *falta*, a falta própria do desejo, a falta que move o romancista. Toda escrita, parece-nos, se inscreve assim na falta.

Essa ideia de falta desejosa, uma condição de falta que é inerente à escrita, pode até mesmo parecer contraditória, quando resgatamos aqui o que Barthes parece reafirmar ao longo de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1994), no sentido de que o sujeito, quando em dor ou padecendo uma forte perda, se sente imobilizado, incapaz de escrever, de transformar o sofrimento em qualquer outro produto, como o artístico – porque a arte pressupõe um *afastamento* em relação à ferida, e isto seria já superar a própria dor (entendimento que acolhemos e revisitamos constantemente ao longo da pesquisa).

Essa noção deve mesmo ser considerada com relevância, muito embora o sujeito também deva sempre a *fala* de sua queixa ao seu objeto de amor, de acordo com outro apontamento de Barthes (1994): “Devo infinitamente ao ausente o discurso de sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário [...]” (BARTHES, 1994, p. 29).

Como seria então possível conciliar a ideia de impossibilidade da fala dolorosa com a necessidade da mesma fala dolorosa? Talvez se pensarmos que esse discurso inicial da queixa, num primeiro momento, não se constrói através de um todo organizado<sup>20</sup>, bem sistematizado, como na trama de um romance ou de uma obra

---

<sup>20</sup> Vale fazer notar que essa “organização”, no romance, pode vigorar também sob a ideia da desordem como um mecanismo poético.

poética acabada – pelo contrário, quase sempre ele vigora em meio ao caos da tagarelice confusa e atormentada, sem intenção estética ou olhar estetizante sobre si.

Ou seja, totalizando as palavras de Barthes (1994, p. 29), ao investigar as relações entre escrita e falta, o ato de “abrir o palco da linguagem” e fazer encenar a dor, para suportar uma “ausência dura”, escrevendo enquanto se sofre, esse ato só seria possível quando o sujeito alcança de algum modo o afastamento de seu próprio sentimento, dessubjetivando-se, pouco a pouco, rumo a outra instância de expressão dessa falta.

De fato, a escrita pressupõe o caminho de um *eu* que se torna um *ele*, de modo que o papel do romance, assim, seria também a de criar o Outro (BARTHES, 2005b, p. 80), com a dor passando a ser vista, senão de fora, um pouco mais acima, um pouco mais à margem. Mas não queremos afirmar aqui que o escritor se guie pela dor e pela falta de modo meramente psicanalítico, como se lançasse à literatura com o único intuito, clínico ou terapêutico, de apaziguar os próprios demônios. Esta falta que o move, ligada à escrita, é sobretudo o próprio desejo de escrever: a escrita como sua questão mais interna.

Que desejo, vinculado então à falta, move a escrita? O autor quer livrar-se, de fato, das coisas todas que, ao longo do tempo da preparação de seu romance, ele resgatou, acumulou, reprocessou, para então partir, de mãos vazias, do porto de sua própria miséria: negando-se a si e ao acúmulo dos dias.

Nesse sentido, sobre os instantes que precedem a preparação de um romance, reproduzimos, aqui, a reflexão de Júlia Marquezim Enone, citada pelo Professor em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977):

6 de maio

Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe entretanto aonde vai quem se envereda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’”. (Carta de 6-1-70 ao escritor Hermilo Borba Filho.) (LINS, 1977, p. 3).

Recordemos então – é pertinente fazê-lo agora – a pergunta que colocava para si o Professor, no início de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977): “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (p. 5).

No universo da obra, J.M.E. teria existido de fato. O Professor bem o sabe. Mas, a partir do desaparecimento dela, pela morte, o livro que resta de sua autoria pode apenas entregar outra Julia, jamais a amante, a mulher.

O narrador do romance de Osman Lins terá, no mundo da obra, amado uma mulher, mas esta pouco tem a ver com a autora que ele encontrará no livro, como aquela que se esvaziou de suas lembranças e caminhou para o porto da miséria ao concluir o seu romance, isso porque “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra”, mas “jogada, não expressa; jogada, não realizada”, segue afirmando Agamben (2007), e, “por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Entre Julia e sua vida, e, depois, entre a escritura do romance de Julia e o que o romance de J.M.E. entrega ao narrador, enquanto leitor, vai ainda um tempo, um espaço, uma lacuna entre um e outro.

Esse leitor só pode encontrar na obra, justamente, um esvaziamento, que permite que outros ocupem aquele lugar, mesmo em se tratando de um romance inédito dentro do mundo ficcional do romance de Osman Lins. Então, para que se façam presentes numa obra os sentimentos, as emoções, as paixões de determinado sujeito que a construiu,

importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Nesse contexto, enfim, o autor cria para matar a si mesmo, ainda que nem o perceba, deixando um lugar vazio a ser ocupado pelos leitores que se seguirão.

Escreve, sim, para transformar a sua dor na dor de outra instância, criando uma lacuna. Uma luz então se irradia do testemunho dessa ausência, ligando-se às ideias de Barthes (1994) também, com a impossibilidade de falar, na necessidade de falar. E o escritor então se apropria também de sua vida para esvaziá-la, e, de igual modo, apropria-se do mundo real, via romance, para esgarçá-lo, para esgotá-lo, de certo modo.

Nos dois casos aqui estudados, os narradores edificam mundos solitários, em que as sociedades aparecem como fantasmas. A seu modo, os romances silenciam e tagarelam, mas esta vontade de tagarelar marca sempre uma atitude de quem fala sozinho – ou seja, não se comunica com o mundo, o grande mundo a rugir do lado de fora de suas intimidades. Em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), por exemplo,

temos:

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 em 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? (LINS, 1977, p. 1).

Essa é a primeira entrada do diário do narrador no romance de Osman Lins. Ele faz referência então a “esta sala”, agora mergulhada em total solidão.

O espaço do romance osmaniano é exíguo, reduzido a um apartamento, durante boa parte da narrativa (até o ponto final, em que o narrador sai de casa e passa a vagar pela cidade, neste momento fundindo-se então à figura do Espantalho).

Predomina então no corpo do romance osmaniano um espaço que está encerrado e apartado em relação ao de fora, enquanto a realidade do Professor se resume à solidão de sua escrita no alojamento fechado. O mundo surge em contraste com essa intimidade, e mesmo esse “mundo real” é já um mundo que só figura na obra, duplamente isolado, portanto.

E Breno, por sua vez, comenta a toda hora a realidade da Alemanha, compara-a à realidade que ele deixou para trás, no Brasil, para, ao fim, quase que imediatamente após cada uma dessas comparações entre realidades sociais, mergulhar em si mesmo e nas lembranças de sua infância, seu passado, sua vida íntima e suas perdas.

O olhar de Breno sempre divaga do mundo ao redor para seu mundo interior. Passagens, como a seguinte, são frequentes ao longo de todo *O beijo não vem da boca* (2009), em que o personagem estabelece, por exemplo, uma relação entre o muro de Berlim e sua própria infância, e a memória, o sonho e a realidade, inclusive, se misturam:

O que eu procurava no Brasil sem encontrar também não está nesta cidade. Não está em parte alguma. A inquietação palpável, formigamento na cabeça, o medo cotidiano existem aqui de modo dissimulado [...].

Sempre achei que no Brasil eu não tinha lugar e me preocupava a atitude narcisista, este voltar-se para mim. Desconfortável, me conflitava viver em ego-trip permanente. Até que descobri, estamos todos na mesma viagem, a trip é coletiva. Temos os bilhetes, não a destinação. Aqui existe menos lugar ainda, o cerco se aperta, outro dia tive um sonho terrível, tinha pulado o muro.

Vagava naquele terreno vazio e árido, limpo, absolutamente despojado, que fez lembrar meu pai limpando o quintal às segundas-feiras, no fim da tarde, rastelando folhas, deixando tudo imaculado. Resultava uma sensação

dolorosa, o quintal parecendo terra arrasada (BRANDÃO, 2009, p. 73).

São, enfim, os narradores desses romances dois sujeitos fragmentados pelo próprio contexto da História e da guerra – os romances se estabelecem num mundo que experimenta ainda os fantasmas da ditadura no Brasil, cenário de reabertura política e ao mesmo tempo de confusão. Nesse panorama, a linguagem do escritor – tanto para o Professor quando para Breno – surge pela incompreensão, pela dor, por um *descolamento*. Há um descompasso no mundo e, para cada um deles, um descompasso diante da perda.

A organização dos dois romances, assim, quando consideramos o seu pano de fundo, o seu mundo, não se encontra completamente despedaçada – a estrutura dos livros não propõe um estilhaçamento total de suas formas narrativas, não rompe radicalmente com aquilo que Barthes (2005b) chama “saberes do mundo”, mas, fazendo-se às portas do abismo, desse abismo que inunda e destrói qualquer cenário externo, eles propõem a solidão e o apartamento do mundo de uma maneira fragmentada, rodeados justamente por um mundo que se estilhaça e se esvazia de sentido, em meio ao horror de conflitos, guerras e regimes autoritários. Tendo isso em mente, a seguir, analisaremos de que forma os romances estudados se manifestam no que diz respeito às questões da realidade social.

#### **4.4 O verão em que electrocutaram os Rosenberg**

Aqui nos deteremos na questão que relaciona realidade e ficção, autoria e texto, também como relação entre vida e morte. A partir do panorama que traçamos no tópico anterior, é possível pensar a relação do romance com o mundo empírico, fora das palavras, e o mundo da obra. Dar-se-ia em que medida essa relação entre um e outro?

A obra de arte literária, de fato, dialoga com uma realidade, mas qual? De partida, assumimos que seja uma realidade fascinada, a realidade de uma experiência mergulhada na fantasia, profundamente encrustada num gesto de solidão. Experiência escrita que se comunicaria com o leitor através de outro gesto igualmente solitário, afinal, quase sempre, ler é um exercício que se dá em solitude.

Assim, a realidade com que o livro lida, quase sempre, diz respeito a um ato de leitura que se aparta do próprio mundo, que está encerrado nos quartos, nas salas de estudo, nas manhãs de domingo, nas bibliotecas, na vida mais íntima de um leitor.

O que é que se transporta da vida do leitor e do autor – se é que algo se transporta – para dentro das obras? Vejamos aonde essas perguntas podem nos levar, especificamente ao observarmos as obras aqui esmiuçadas.

Elas importam, essas questões, na medida em que os romances parecem estabelecer inegavelmente dentro de si relações com os fatos da vida comum, com alguns fatos da história do Brasil e da história do mundo.

O que representa esta comunicação entre essas instâncias, se sabemos – mesmo que intuitivamente – que o mundo real e o mundo de uma obra literária são coisas diversas?

Primeiramente, é impossível, de fato, pensar a vida fora da linguagem, de uma relação comunicativa a partir de determinados signos, de modo que a linguagem permeia ao mesmo tempo a vida real e a vida do texto.

Existe uma comunhão entre a linguagem ficcional e a linguagem do uso comum, na medida em que as mesmas palavras povoam uma e outra. O que se dá, portanto, no texto literário, de modo que nos permita dizer que não é mais a vida, pura e simplesmente, operando ali, mas uma manifestação de outra instância, uma manifestação artística?

Contemplemos, primeiramente, os “fatos reais”, ou os índices do “mundo exterior”, abarcados pelas estruturas das obras romanescas que aqui estudamos, em seus aspectos sociais e históricos, que parecem estarem presentes ali de modo pulsante ou indicativo de um fenômeno interessante.

Um primeiro exemplo ocorre em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977). Entre uma entrada e outra do diário, o Professor insere o seguinte texto jornalístico, que parece relacionar-se ao tema da ajuda previdenciária que busca a protagonista do romance de Julia Marquês Enone:

9 de maio

Vejo-a no Jornal Nacional, da TV Globo. Casou com 13 anos e trabalhou na lavoura a vida quase toda, sem saber até hoje o que é usar sapatos. Quatro filhos se foram nos seus braços: punha uma vela na mão do agonizante e deixava-o morrer. Que se recorde, nunca chorou. Assistiu a morte do marido; e a da mãe, envenenada por uma cascavel.

— A mim, as cobras não mordem: se enrolam nos meus braços e eu seguro assim a cabeça delas.

Atualmente faz bonecas de pano e tem saudades da enxada.

Chama-se Gertrudes Maria da Conceição, nasceu em Guaratinguetá, Minas Gerais, a 19 de janeiro de 1842 e só agora, com 133 anos, está solicitando aposentadoria ao I.N.P.S. (LINS, 1977, p. 141).

Imediatamente após o trecho, o narrador segue comentando a presença dos pássaros vistos no romance por Maria de França. O texto jornalístico, portanto, fica em destaque, mas sem comentários subsequentes, ou mesmo uma introdução que o situe muito bem em relação ao exercício hermenêutico do Professor.

Somando-se a isso – e ainda aos outros trechos de jornal recortados que o narrador insere no diário, comentando-os às vezes –, ele também evoca em sua escrita imagens como a da comunidade do Coque, em Pernambuco, e mesmo a análise sobre uma classe miserável que vive à margem de qualquer direito ou reconhecimento político, como é o caso da personagem de Maria de França.

Há ainda o cenário das cidades envolvidas na trama, como São Paulo, Recife, Olinda – geografias reais, como o sabemos, mas que vão se diluindo até se transformarem num espaço ficcional, transmutado pela imaginação.

Ainda sobre o romance de Osman Lins (1977), o narrador insere, no livro, o texto daquilo que seria o decreto determinando as condições em que alguém, no Brasil da época, poderia receber o auxílio previdenciário, sem “período de carência”, no contexto de comentar as dificuldades burocráticas enfrentadas por Maria de França no universo kafkiano das repartições públicas, em busca desse benefício específico.

O professor indica ainda outro trecho de jornal – gesto que se faz recorrente ao longo do romance –, comentando sobre esse, especificamente: “[...] recorte encontrado entre os papéis de J.M.E” (LINS, 1977, p. 24). A observação opera como um indicativo de que Julia teria buscado fontes e informações oficiais para a composição de seu romance.

Mas tudo isso faz parte do universo ficcional, é verdade – mesmo essas fontes “oficiais” são já matéria de ficção, tanto que não perdem a validade poética mesmo com o passar do tempo e a revogação de certos estatutos do mundo real, inclusive.

Em *O beijo não vem da boca* (2009), por sua vez, as análises do Brasil da década de 80 acontecem a todo instante, em referências à ditadura militar e à abertura democrática do país, pela voz do narrador que se movimenta por um mundo dividido ao meio pelo muro de Berlim – muro que ele deseja obsessivamente ultrapassar –, sobrepondo fatos que são índices de uma existência mundana fora do texto de ficção.

Breno, por exemplo, conversa em determinada passagem com Ulli, a alemã

que acabara de conhecer numa exposição sobre guerra, e pensa:

Um brasileiro interessado na guerra. Ela não sabe que houve outra guerra que não a europeia. E bem recente. Começou em 1964 e recrudesciu em 1968. Tenho sorte de ser um sobrevivente. Quantas vezes não nos perguntamos como estamos vivos e inteiros? [...]. Daí esta intimidade com Berlim reconstruída, tão cheia de fantasmas (BRANDÃO, 2009, p. 118).

A cronologia do tempo histórico que Breno estabelece no romance frequentemente se volta para o passado dele mesmo ou para seu presente, sempre mergulhando em si mesmo e impregnando-se de memórias pessoais.

Como demonstração disso, já no Brasil, tendo retornado ao país pouco antes do fim do romance, reflete ele em retrospecto sobre o muro, enxergando neste a projeção de si próprio e de sua solidão:

Agora entendo minha angústia diante do muro de Berlim. Tão simples, claro. Não tinha nada ideológico, nada político. Era além disso, humano. Eu me procurava atrás do muro, vedado por arames, dispositivos eletrônicos, luzes possantes. Me impedia de fugir, sair de mim (BRANDÃO, 2009, p. 334).

Essa reflexão, ao final da obra, pouco antes do reencontro com Ana, acontece em praia da Bahia onde Breno passa férias com as filhas, como que a compensá-las por sua longa ausência. Nesse momento, pensar sobre o muro, torrando-se ao sol e em estado de sonolência, vem logo após o pensamento ter repousado no filho, Felipe, e sobre o destino da tia serpente, a misteriosa irmã de seu pai que povoou sua infância com imagens fantásticas e fantasmagóricas, e cujo passado, sempre envolto em sombras, não explica afinal se ela fora mesmo transformada em cobra, se enlouquecera ou simplesmente desaparecera.

Na praia, então, à beira da água – signo, como vimos, da imaginação –, os fatos do mundo, como o muro, a Alemanha, e tantas outras coisas, se mesclam ao espaço onírico em que Breno acessa a morte do filho, a vida da tia serpente, tornando-se semelhantemente fantásticos, vida e fantasia, memória e fato, como as próprias recordações da infância e os seres que povoaram os sonhos do menino à sua época.

Quanto à *Rainha dos cárceres da Grécia* (1977), é possível afirmar que, ali, passado e presente estão fundidos de diversas formas, como, por exemplo, nos soldados holandeses que ocupam o espaço do romance de Julia, numa cidade do Recife contemporânea que se transforma em território colonial disputado. Não apenas isso, o narrador também comenta, sobre o tempo histórico estabelecido dentro da própria obra de J.M.E.:



O embaralhamento do noticiário percorrido por Maria de França torna quase impossível estabelecer uma cronologia para *A Rainha dos Cárceres*. O longo itinerário nas repartições e a vida privada da heroína sucedem-se em ordem rigorosa, tudo anotado com exatidão, numa clara estrutura temporal, imitando o cartapácio que documentaria o seu processo. Esses eventos, porém, conquanto ordenados em sequência rigorosa, projetam-se sobre um fundo caótico – e esse fundo acaba repercutindo nos fatos do primeiro plano, flutuantes sobre um tempo tão dilacerado quanto os jornais que, parecendo informar sobre ele, oferecem pistas faltas (LINS, 1977, p. 208-209).

Essa cronologia do “tempo real” se esfacela, como mostra o narrador sobre o romance de Julia; de modo que também se torna impossível de ser rastreada uma noção precisa de tempo no nível da narrativa do próprio Professor. Isto porque ele está fechado, como dissemos, num apartamento, tentando sonhar, de olhos abertos, com aquela que partiu.

Na breve viagem em que visita o carnaval do Recife, e acontece de travar contato com algumas pessoas do passado de Julia (LINS, 1977, p. 104-105), em sua cidadezinha natal, no interior de Pernambuco, a marcha de sua escrita se interrompe, para ele então retomar o diário somente quando volta para casa, em São Paulo. Ou seja, quando o Professor abandona o espaço de sua intimidade, de sua extrema solidão escritural, a marcha do livro também se congela, esperando que ele retorne ao confinamento, desligando-se do mundo lá fora.

Os dois protagonistas escritores estão como que suspensos no instante presente, quando, a todo momento, rememoram o que já se passou, sem conseguirem se mover muito bem, ainda que Breno, por exemplo, empreenda tantos passeios por Berlim.

A cronologia dos dois romances é descontínua; a fala de Breno atuando através de sua narrativa é entrecortada, soluçante, mnemônica; a escrita do Professor é como que infinita, ausente de tempo – arranjo curioso, uma vez que suas notas estão ordenadas de acordo com o passar dos dias, num diário.

O tempo, assim, se torna incontável na solidão do apartamento do Professor, na solidão do apartamento berlinense de Breno.

A narrativa de Breno, com seus pensamentos e memórias, dilata à exaustão os momentos, e presente e passado desaguam um no outro em uma alternância constante, como também acontece em *A Rainha dos cárceres da Grécia* – tanto no romance de Julia, pelo que se pode tirar dos comentários do narrador, quanto na própria escrita ensaística deste, que esquece de dizer seu próprio nome, gesto muito

significativo, já que a obra não se furta a nomear tudo o que acha fundamental.

O esquecimento é outro gesto emblemático aqui, assim. Em dado momento do romance de Osman Lins, o narrador comenta o aparecimento da gata “Mimosina ou Memosina” (LINS, 1977, p. 192) na obra de J.M.E. Mimosina é a gata que Maria de França adota, ligação de afeto que dura pouco, e sua relação com a memória está evidente pelo nome do bicho.

Em determinado momento, a gata adoece e morre, em meio a hábitos estranhos e imundícia: “[...] mete a cabeça num buraco, morre assim. O gato enlameado e com jeito de lontra esgueira-se no esgoto” (LINS, 1977, p. 192). O próprio narrador tenta explicar a relação entre a morte da gata e uma perda da memória coletiva, atrelando a imagem do bicho ao pesadelo burocrático de Maria de França:

O nome evoca não se sabe que afetuosa palavra, há nele um acorde ingênuo e familiar. Não, não para tornar mais pungente sua degradação. Olhos atentos! O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória [...]. Os burocratas do sistema previdenciário estão sempre confundindo as instruções dadas, Belo Papagaio e Maria de França se reencontram como se nada houvesse ocorrido entre ambos [...]. Mesmo a fala do Espantalho aqui e ali se refaz, numa espécie de luta pela recordação [...]. Memosina, pequeno animal deplorável, concentra em si o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica (onde nasce e como fazê-la regredir?) que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem-razão (LINS, 1977, p. 192-193).

O narrador atribui a perda da memória, como algo negativo, à falta de razão, à loucura geral, indicando também uma perda do que pode ser encarado como um patrimônio cultural e social do mundo, pela incapacidade da rememoração coletiva.

Todavia, para nós, o signo do esquecimento não pode representar outra coisa, de maneira significativa e importante, que não seja a própria reafirmação da imaginação, do exercício criativo da ficção, que trabalha o esquecimento para fazer nascer a poesia, e que parece mesmo ser a conclusão do romance, quando tudo se dissolve em água.

A memória está ligada à história, à cultura, ao próprio tempo. Mas lembrar é também esquecer-se, posto que toda lembrança surge como uma reconstrução, em diversos aspectos.

A lembrança é sempre lacunar e inventiva, portanto, votada em grande parte à ficção. Também atrelada à loucura, à “insânia”, como aponta o narrador, retornamos dessa forma à conjunção milenar em que loucura e ficção estão profundamente ligadas,

sendo a primeira quase que indispensável à segunda. Nos dizem os antigos: “[...] a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores” (PLATÃO, 2000, p. 55). Assim, o poeta que não for tocado pela loucura nada fará.

Conforme Platão, no diálogo citado, é possível notar que o estado de delírio é aquilo que une o ato de amor ao ato de criar, e as musas, que inspiram a loucura (PLATÃO, 2000, p. 56), inspiram também a arte poética. O texto esquizofrênico – como parece ser o caso nas duas obras aqui estudadas – delira ao falar do real. As notícias são justamente a fissura, a debilidade do contínuo; elas interrompem a marcha dos dias, promovem a confusão, por exemplo, em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977). A insânia, assim, trabalha a favor da poesia.

Os trechos jornalísticos inseridos no diário do Professor não contribuem para uma “ação”, antes, quebram o ritmo da narrativa do diário, tornando o próprio ritmo nessa confusão de dias e fatos sobrepostos, em vaivém; assim como não é possível estabelecer uma cronologia do mundo real no romance de J.M.E., não seria possível também imantar de autoridade o diário do Professor pelos trechos de jornais ali inseridos, como signos de uma quebra entre a intimidade solitária do apartamento e o mundo lá fora.

Curiosamente, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) estabelece como possibilidade interpretativa o esfacelamento da memória no romance de J.M.E. como uma denúncia à falência da preservação cultural e social, e à perda da própria dignidade humana, de acordo com o que já fizemos notar. Mas é justamente através da face criativa do esquecimento que a ficção se afirmaria como arte, lado a lado com a trajetória humana.

Nesse gesto duplo, a imagem da escrita como que possibilita lembrar, mas também concede aos homens o esquecer – e só pelo esquecimento é possível criar.

O desaparecimento de Memosina se comunica ainda com outros desgastes, como os corpos mutilados – tema constante do romance de J.M.E., segundo o narrador –, e parece se ligar intimamente também à mão esmagada ao fim do enredo de Julia.

Para nós, a mão amassada é ainda o indício de certa dispersão de autoria – e o próprio romance de Osman Lins indica isso, multiplicando as figuras de autores e narradores à exaustão –, sendo, ao final, a mão do homem desconhecido uma espécie de mão do autor destruída, tanto porque o próprio autor deseja frear a loucura, doutrinar e

dominar a sua mão com que escreve, quanto porque desiste mesmo do controle que não pode exercer sobre sua própria obra, por bem delineada que ela lhe pareça.

Tempo, espaço, personagem, narrador: tudo se funde ao fim do romance de Osman Lins, esmagando-se como a mão. A mão que se destrói pode ser ainda a aniquilação dos traços característicos de um enredo; o triunfo da narrativa através do próprio esfacelamento das categorias narratológicas. Tudo é possível, enfim, num romance em que o final se lança para o infinito.

E esse enredo diluído está em ambas as obras que aqui cotejamos, com sua ausência de ação, com sua enunciação quase que toda voltada para um universo de profunda intimidade e de arrasada solidão.

O narrador de Osman Lins, que estabelece a própria imagem do esquecimento como “signo da erosão do mundo, do seu desgaste” (LINS, 1977, p. 196), não esquece aí de mostrar que os silêncios da obra de J.M.E. testemunham também esse esquecimento profundo que parece permear toda a obra da amada. Se, portanto, o esquecimento é uma constante na obra de Julia, aspecto apontado pelo narrador e exibido com determinadas passagens do romance, é porque habilita para nós a rasura de um mundo para com sua rotina, para com suas notícias, sua máquina pública, seus fatos.

Esquecimento, poesia e silêncio trabalham a favor desse texto rasurado. O próprio romance de Julia dá a medida do mundo e sua subsequente erosão, desgaste em que já a narração de Maria de França seria o veículo desse corroer-se, escrevendo por cima do mundo a poesia de uma fala alucinada. A memória de um passado, nas obras, atestaria justamente o seu valor de ficção.

Nesse sentido de dispersão entre mundo e ficção, pode-se, por um lado, afirmar, segundo aponta Silva (1991) em pesquisa que investiga justamente os nexos do romance de Osman Lins que é ora estudado aqui também, que

a produção osmaniana atesta uma ânsia de dispersão, de perda e de imediata absorção pelo cosmo e neste mesmo desejo vamos apanhar indícios do autor que é parte do mundo e se compromete com o presente, com o Outro, seu igual, pesado de passado, em eterno devir (SILVA, 1991, p. 64).

A princípio, ecoamos aspectos dessa mesma noção da “produção osmaniana”; seguidamente, fazemos notar que a identidade de Osman Lins, enquanto autor, merece algumas considerações à parte. Por ora, contudo, destaquemos essa ideia de um autor que indicia os seres como “pesados de passado”. Esse passado parece indicar um rastro de identidade no mundo, mas, mais pujante que isso, sendo a ideia

intensificada pelo “eterno devir” que se segue, indica para nós a memória da personagem e do exercício poético – a erosão e a reformulação da memória. O passado, assim, é memória, e a memória não se concebe sem a ficção, rasurando, portanto, a própria noção de passado.

O passado, antes de se ligar a um preceito de resgate histórico, parece muito mais sugerir o gesto criativo da memória, em que lembrar é também esquecer e fazer soerguer-se um outro momento, que diz respeito à poesia da ficção, à luz daquilo que se oblitera e abre espaço para a construção de uma nova realidade, lacunar, intermitente; afinal, é na fratura da experiência real que se inscreve o testemunho, e toda obra romanesca agrega a si a potência testemunhal – a verdade que é e não o é, ao mesmo tempo.

Melhor ainda, como postula Derrida (2004), a inscrição de uma assinatura – do autor em uma obra literária, por exemplo – inscreve algo na relação entre ficção e testemunho, e o testemunho “está sempre ligado à *possibilidade*, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira” (DERRIDA, 2004, p 22), de modo que o passado também, ao surgir numa obra, testemunha apenas o seu desgaste em favor de um limite indecível.

Sem isso, sem a possibilidade da mentira e da fraude de uma fantasmagoria, seria impossível escrever e testemunhar – e o testemunho é tido, nessa barreira mesma, como a verdade de uma narrativa. De igual modo, a obra literária pode testemunhar acerca de suas paixões, das franjas da cultura que se ligam a ela; pode simular todos os estatutos políticos, históricos, sociais, mas isso porque a literatura não tem uma morada – a “coisa afixada”.

Assim, é justamente “porque a literatura pode dizer tudo, aceitar tudo, receber tudo, oferecer tudo e simular tudo, [que] ela pode fingir mesmo o logro [...]” (DERRIDA, 2004, p. 24), e que já não teria, portanto, qualquer compromisso senão com o inquestionável de seu próprio testemunho, deixando-se sempre assombrar pelo logro, pela trapaça, pelo que se não pode prescrever.

Diante dessa discussão entre passado e realidade, e de que maneira a ficção abriga-a, é fácil ver que a realidade, enfim, não basta para nos fascinar; é preciso sonhá-la. Desse modo, o mundo real pressupõe a presença das coisas, mas a arte, enfim, fabrica a ausência dessas coisas pelo fascínio que a imaginação projeta sobre elas.

A literatura incluiria o mundo, enfim, porque, ao contrário de Deus, o homem não cria as coisas do nada. Entretanto, a partir do momento em que toma a

palavra, dá existência à coisa fora do mundo.

O texto literário traz à luz o avesso da linguagem – e, por conseguinte, o avesso do mundo. De modo que mesmo a mais figurativa das artes não constrói para qualquer uso os objetos que cria ou conclama, ela os desutiliza, imanta-os nessa espécie de magia da imaginação. *A fonte* de Duchamp, por exemplo, perdeu seu uso cotidiano, e perde sua utilidade prática pelo ato artístico, e isso não diz respeito especificamente à consagração de seu espaço em um museu, mas ao que o gesto poético produz quase que a partir de um poder sombrio.

O gesto artístico é produtor desse mundo em que as coisas e as palavras se revestem de um fascínio que diverge radicalmente da utilidade atribuída às coisas na frequência cotidiana da vida. Portanto, o diário do narrador de Osman Lins com os trechos de jornal, por exemplo, faz-se mais do que a impressão de uma realidade jornalística do Brasil de então; contribui tudo isso para a ilustração da confusa passagem dos dias do personagem, e corroboram as manchetes como recortes temporais de uma rotina ficcional, não apenas servindo de registro a uma realidade social.

Vale pontuar que, nesse sentido, mesmo em um estudo sociológico da literatura, como mostra Antonio Candido, não se perde de vista a profunda “intimidade das obras” (1965, p. 5). De modo que “certas dimensões sociais evidentes”, ainda de acordo com autor, não justificariam a própria existência dessa obra (CANDIDO, 1965, p. 6-7). Assim, a escritura, pesada de um passado, torna-se por isso mesmo a ficção como um duplo gesto de invenção. Isto então acaba se impondo para as obras aqui estudadas – suas apreensões do mundo são gestos que desutilizam os fatos para aproveitá-los enquanto um material poético que passa a orquestrar uma outra dimensão.

A própria construção do diário, por exemplo, que pode nos transmitir uma impressão de docilidade (SILVA, 1991, p. 75), ao marcar o que parece ser a mera sucessão dos dias, já se constitui, no âmbito literário, como a escritura de uma lembrança, pois o momento da enunciação, em literatura, é sempre um depois, é sempre um afastamento do fato. Ou seja, as formas literárias em diário se transformam na construção paradoxal do momento presente do que já é uma lembrança na ficção.

Assim, o diário que encontramos em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), recusando a distância entre viver e narrar, arrasta o enunciado pelo inesperado (SILVA, 1991, p. 65), e, de certo modo, exprime o que acontece com a própria estrutura de escrita de um jornal íntimo, aspecto intensificado pela literatura: o autor anota

conforme vive, embora essa anotação já seja também, a seu modo, uma recordação.

Por outro lado, aquele que narra o diário deveria desconhecer o seu fim, pois, mesmo na lembrança do instante, ele tem apenas o presente, desconhece o futuro, a resolução de seus dias. Esse protocolo Osman Lins quebra, instaurando uma relação interessante de desconfiança quanto ao gênero do jornal íntimo – o que nos aparece por um vislumbre, dentro da obra. Esse vislumbre se dá quando o narrador chega a antecipar para o leitor algo do futuro, como se o diário pudesse mesmo ser a fantasia de uma narrativa que já conhece a sua desembocadura:

O “dispositivo de mediação” em *A Rainha dos Cárceres*, onde uma personagem, Maria de França, assume a narrativa, processo este tipicamente *rígido*, torna-se *maleável* devido a certas distorções. O discurso, a cargo de uma quase analfabeta, esquiva-se a qualquer esforço de mimese. Marca uma orientação estilística incompatível com quem o enuncia. Acercamo-nos, aqui, de um ponto delicado e que tentarei esclarecer; e os leitores muito cultivados ou aqueles a quem pouco interesse a matéria, bem como os que preferiram conservar, em suas transações com a arte do romance, a candidez de outros tempos, nada perderão se forem espairecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proporia retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam (LINS, 1977, p. 68).

“Muitas surpresas os aguardam”, diz o narrador do diário, sabendo, de certo modo, que a ficção reserva, no futuro de sua resolução impossível, um espanto. Nesse sentido ainda, de antecipar um futuro, a noção de “anotação”, que se vincula à ideia do diário do Professor e também aos escritos de Breno – que toma nota de seus *tapes* e muitas vezes os transcreve para o papel –, tem ainda um caráter especial.

Elemento pensado por Barthes (2005a, p. 37), a anotação surge como uma linguagem que registra a vida do personagem no ato de se tornar o próprio texto, o que é o caso do diário e dos *tapes*, por exemplo. A anotação, em seu caráter de esboço, vai já separando o material da vida, transformando-o em escrita, descolando-o da grande confusão dos dias.

Aqui, quando falamos “vida”, trata-se evidentemente de uma vida ficcional; de igual modo, isso se dá como quando tratávamos da questão do *luto* – é um luto que funciona dentro da economia das obras.

Interessante ainda notar como em ambos os romances a superposição de planos narrativos permite que encaremos a vida mais “real” dos narradores, fora do texto que eles anotam, e ainda assim uma vida fictícia; e, depois, uma vida destacada, transformada em escritura. Os personagens, portanto, tomam suas anotações já dentro

de uma instância ficcional, e vão assim multiplicando os planos em que as narrativas se desenvolvem.

Nesse ponto, olhando para Breno, o fato de operar e descrever os vídeos que grava, reeditá-los, gravar por cima, todos esses gestos, descritos no livro em signos tipográficos – afinal, trata-se de uma obra verbal –, testemunham sobre um personagem que quer ter controle quase que absoluto de sua vida, mas via linguagem, devolvendo a narrativa fílmica ao texto, e eventualmente transformando a ficção de suas anotações em outra ficção, como a presença de Luciana em Berlim, junto a ele.

Assim, a edição dos *tapes* e a posterior organização escritural de sua vida entram no romance como imagens de um esforço de controle sobre a cronologia da narrativa. Manipular o registro da vida, como num diário, é querer manipular o tempo, é produzir ficções.

Quando o narrador de *O beijo não vem da boca* (2009) diz, por exemplo, ao introduzir determinada passagem, “pensamento, não gravação”, ele quer mediar o acesso à narrativa, como se se tratasse alternadamente de um filme e de um livro, multiplicando assim os dispositivos narrativos de sua história. Os romances que estudamos são, portanto, universos diegéticos que abrigam outras diegeses dentro de si, numa avaliação que tomamos emprestada à própria análise fílmica.

Isso tudo para conseguir formular uma vez mais o universo em que as nossas obras operam, através de jogos entre a palavra e a memória, a ausência e a lembrança, o esquecimento e a ficção. Assim, em meio a esses jogos narrativos dos enunciadores dos romances, quando tratamos de Julia, não tratamos de uma autora, mas de uma personagem. Quando falamos de Luciana, trata-se também de uma personagem. São, portanto, seres ausentes da vida dos narradores mas também ausentes, desde o princípio, de qualquer outra instância, pois se tratam de ficção.

Julia é a autora de um texto que nos é negado, que praticamente não existe, o que nos força então a olhar o romance de Osman Lins para procurar Julia, tentando encontrar outros fantasmas também, como Maria de França e o Espantalho, e tudo se esvai, tudo se inclina mais para adiante, sempre mais distante do nosso toque. São fantasmas da ficção que oscilam entre a afirmação e a negação de sua própria existência. O Professor frequentemente diz que seu diário é falso, considera que ele próprio seja um personagem de romance, para depois voltar a dizer que é verdadeiro, que ele, sim, existe, e tudo o mais é sombra (LINS, 1977, p. 199-200). Oscila, assim, em



tais afirmações, pondo tudo em xeque.

Os romances que aqui se voltam a si e a todo momento multiplicam suas instâncias narrativas ou questionam sua própria identidade intensificam então a sensação de ficção e de trapaça.

Fundamental ainda para a percepção desse processo entre realidade e ficção é a pesquisa de Pietrani (2009) acerca justamente das relações entre vida e arte a partir das trajetórias similares de duas poetisas, Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath (que comungam, inclusive, de algumas semelhanças biográficas e leituras projetadas pelos críticos sobre suas obras).

Ao lado das obras de Ana e Sylvia, podemos posicionar outras tantas produções literárias em que os dados do mundo e mesmo determinados traços da vida de seus autores parecem fundamentais à leitura da obra. Como o mundo então se comporta nessas produções, como as obras o abarcam?

No caso específico de Sylvia Plath, em relação ao único romance que a poeta escreveu, *A redoma de vidro* (2014), ocorre constantemente à leitura crítica enxergar na protagonista da trama, Esther Greenwood, uma própria projeção de Sylvia Plath, embora o livro não se proponha como uma autobiografia.

Como aponta Pietrani (2009), “o livro ‘parece’, de fato, pôr meandros autobiográficos que o circundam na situação dilemática entre a Sylvia Plath autora e a mocinha dos anos 1950, Esther Greenwood” (PIETRANI, 2009, p. 108), considerando inclusive as tentativas de suicídio e a relação entre mãe e filha, por exemplo, para a autora e a personagem. Não se pode negar, assim, que exista uma projeção possível, a ser lida, de uma dimensão real sobre o plano artístico.

Mas, mais do que essa mera projeção – percebê-lo é até mesmo ingênuo, levaria a lugar algum –, pode-se afirmar que

[...] o texto de Plath acirra a discussão em torno do fato de a linguagem dominar e potencializar um eu que avança do estado bruto biográfico e se vulcaniza em erupção, através de um processo de escrita que – tal como a imagem do porco-espinho – agoniza o eu, mas aponta o outro, que se consolida etimológica e romanticamente na figura indiscreta do alter-ego, na escrita sobre outra Esther-Plath (PIETRANI, 2009, p. 108).

Igualmente relevante parece-nos ainda considerar outro ponto abordado por Pietrani (2009) no mesmo estudo. O romance de Sylvia Plath, jogando com a aparência da biografia e dos disfarces, abraça também o dado do mundo como mais um elemento de dispersão e de perda de realidade. Isto pode ser observado na escolha da poeta-

romancista ao começar as primeiras linhas de seu romance de um determinado modo. Escreve Sylvia Plath (2014), na primeira página do livro:

Era um verão estranho, sufocante, o verão em que electrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. Tenho um problema com execuções. A ideia de ser electrocutada me deixa doente, e os jornais falavam no assunto sem parar [...]. Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos (PLATH, 2014, p. 7).

A análise de Pietrani (2009) acerca das linhas iniciais do romance nos cabe à perfeição em nosso estudo, no sentido de pensar o lugar que ocupam numa obra determinados dados do mundo.

A autora indica, em relação ao romance de Plath (2014), especificamente sobre a passagem em que se menciona o caso Rosenberg, o seguinte (logo após tocar a discussão sobre as aproximações entre narrador e autor):

É curioso também que, no início do romance, haja a referência a um episódio verídico que se apoia na *dúvida*: no primeiro parágrafo do livro, o narrador faz alusão ao caso Rosenberg, cujo processo judicial americano, na época do macarthismo, condenou à morte Julius e Ethel Rosenberg, acusados de espionagem. Apesar das manifestações a favor do casal de judeus, eles foram electrocutados em 1953, sem que sua culpabilidade tivesse sido comprovada (PIETRANI, 2009, p. 107, grifo nosso).

O caso Rosenberg não assume relevância considerável no enredo, de modo que, mesmo desconhecendo o episódio histórico, o leitor não deixa de acompanhar a história de Esther Greenwood, narrada por ela mesma, a personagem. Contudo, sabendo que o caso Rosenberg, permeado de dúvidas e ausência de provas, inicia as linhas desse romance, que se coloca numa trincheira entre a ficção e a vida, parece que o romance ganha justamente ao fazer do indeterminado o seu emblema: mesmo a vida se inscreve na dúvida, na incerteza – a ficção faz então desse ligeiro vazio todo o espaço de sua ação, ampliando-o, potencializando-o.

De modo que o mundo, a verdade, a história, a sociedade, a clínica, as ciências, a todo instante, estão a flertar com a ficção ou a disputar a legitimidade de sua existência, atribuindo-lhe um sentido “verdadeiro”. Nas palavras de Robbe-Grillet (1969), “a todo momento franjas de cultura (psicologia, moral, metafísica etc.) vêm se acrescentar às coisas, dando-lhes um aspecto menos estranho, mais compreensível, mais tranquilizador” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 15), o que frequentemente quer se projetar sobre o mundo das obras; contudo, no romance, essas franjas não podem indicar nada para além de sua própria dúvida, de seu vazio.

Nos textos aqui estudados, as “franjas da cultura” implementam justamente o contrário de um sentido tranquilizador: elas contribuem para a sensação de implosão de um mundo, mostrando que, no texto, nada é seguro, e a alegria que provoca a literatura vem justamente dessa espécie de agonia.

Não é possível, com sucesso, apegar-se a uma dessas franjas para conseguir determinar no universo dessas obras um solo firme. Tudo parece mesmo trepidar ou dissolver-se. A imagem do Brasil derretendo-se como um sorvete, para Breno, é um forte desenho dessa relação. Uma cidade já sem nome, cercada pela água e diluída, para o Espantalho, para o Susto Deles, é também a figuração do mesmo processo de dissolução.

O romance, enfim, nunca é verdadeiro nem falso, como nos diz Marthe Robert (2007). No romance, “o falso passa do fazer ao dizer de tal forma que é preciso admitir que a mentira romanesca não é vã, mas dotada de um poder efetivo por ela exercido enquanto tal, sem ter primeiro de se regenerar ou se aproximar do verdadeiro” (ROBERT, 2007, p. 28). O que se coaduna com aquilo que afirma Barthes (2015), propondo uma erótica do texto: o que seria o elemento de fruição de um romance para o leitor não está precisamente no estabelecimento de uma fronteira intransponível entre o mundo da obra e o mundo exterior; mas justamente se frui na fenda, na abertura entre um e outro, onde se acha a sensualidade do texto poético, provocada pela própria cintilação desta intermitência.

Soma-se a isso tudo ainda outro apontamento de Barthes (2015) também, em *O prazer do texto*: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica [...]. Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade” (BARTHES, 2015, p. 12). Como na nudez, ou melhor, na quase nudez, é justamente o brilho de um intervalo, entre uma peça de roupa mínima e outra, aquilo que seduz. E a ideia de duplicidade denuncia ao mesmo tempo a trapaça orquestrada pelo testemunho de uma ficção.

Semelhantemente, um elevado elemento de prazer da leitura proviria da transposição de uma fronteira entre códigos concebidos como antipáticos entre si (BARTHES, 2015, p. 11), como acontece nos dois romances que aqui examinamos, a mesclar aquilo que é sem acordo, como a história e a ficção, transformando o mundo em diegeses.

O caso de Sylvia Plath destaca ainda, para nós, a discussão sobre a

dimensão do autor e como ela cruza a obra. Merece destaque, como apontamos em determinado momento, a relação dos autores aqui estudados com sua própria escrita, e de que modo suas visões acerca do processo de criação influenciam a concepção da obra.

Nas entrevistas de Osman Lins parece existir um gesto repetitivo sobre *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977): o de afirmar as preocupações da obra com o escritor, a sociedade e o homem de seu tempo.

Através de entrevistas recolhidas ao final de *O evangelho na taba* (1979), um perfil de Lins se delineia, o de um escritor profundamente comprometido com cada uma das escolhas lexicais que comporão a sua obra, querendo ser responsável por todas as palavras que ali se apresentam, cômico de cada uma delas (LINS, 1979, p. 147), e preocupado também com os efeitos dessa obra, com as mensagens que transmite.

Tudo isso parece se relacionar ainda ao fato de que *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) tenha talvez surgido como uma resposta à aparente falta de engajamento social e ao excesso de misticismo em obras anteriores, porque, nas entrevistas, o autor parece querer se defender a todo instante dessa acusação implícita – a obra que não é engajada.

Todavia, a obra de Osman Lins sempre se volta para a questão da criação ficcional, a própria questão do fazer poético, da estrutura romanesca. Sobre esse elemento nos escritos de Osman Lins, José Paulo Paes (2004) elabora a seguinte hipótese:

*A rainha dos cárceres da Grécia* é, ao fim e ao cabo, uma ilustração e defesa da arte do romance, sem deixar de ser ao mesmo tempo uma sátira a certas pretensões da crítica ou hermenêutica literária.

Para se compreender o porquê dessa dúlice visada de celebração e sátira, impõe-se ter em mente a época em que o livro foi escrito, os meados dos anos 70. Sua primeira edição é de 1976, vale dizer, a três anos de distância de *Avalovara* e a dez de *Nove, novena*. Como esses seus dois predecessores mais imediatos, *A rainha dos cárceres da Grécia* se preocupa também com o problema sempre em aberto da estrutura narrativa, buscando-lhe uma nova e inventiva solução. Aqui, através do rebaixamento do estatuto da metalinguagem, a qual deixa de ser uma instância autônoma de interpretação e julgamento do texto ficcional para ser, ancilarmente, mero veículo seu. Pois quer se fale de romance-ensaio ou ensaio-romance, a tônica vai sempre recair em “romance” (PAES, 2004, p. 294).

Assim, ao final de tudo, poderíamos considerar *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) como o desenrolar de uma pergunta constante: por que escrever ficção? (LINS, 1979, p. 176). Pergunta esta feita a Osman Lins em entrevista e depois

registrada no próprio romance que aqui comentamos, como uma reflexão do Professor. Este seria um bom aspecto de definição para a obra que temos em mãos.

Ainda pelo que se observa em suas entrevistas, um dado biográfico se destaca, e talvez importe ao considerarmos a estruturação de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), a saber, o fato de que algo teria desmotivado profundamente Osman Lins em relação ao trabalho junto aos estudantes de literatura nas universidades, sendo este algo o estruturalismo tardio e reinante no Brasil, em voga nos anos 70, como uma moda dos estudos literários e críticos – o que, em tese, teria estimulado a escrita do autor na concepção do livro que examinamos, posto que ele reflete profundamente sobre a questão da autoria e da autonomia do texto literário.

A pergunta então do Professor – “teria eu sido amante de ninguém?” – parece se inserir numa brecha que questiona também, justamente, a negação do vínculo entre o texto e a “tensa mão” que o cria. Mas o romance, obviamente, acaba por extrapolar todas essas questões, mesmo a mágoa ou o desapontamento de Osman Lins com o academicismo brasileiro. *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) não cabe na mera disputa de um território teórico.

Assim, podemos dizer, a questão relativa à vida do autor dimensionando a criação da obra é superada no interior do próprio romance, propondo um arranjo ousado em que essa autoria se multiplica e nenhuma resposta categórica é possível – a literatura faz mesmo isso, coloca em questão todas as certezas, mesmo as do autor que se aferra em suas convicções.

A resposta então à primeira pergunta (“por que escrever ficção?”) pode encontrar saídas variadas – cada autor cria a seu modo, cria com motivos claros, ou pouco claros, com razões bem fundamentadas, ou mesmo sem saber por quê. Cria para ser lido, mas, para além disso, o que se saberá? Alguns escritores até mesmo recusam totalmente o ato da escrita (o caso Rimbaud), por exemplo.

As relações com a escritura são sempre variadas: do sujeito autor à obra terminada se insere então um espaço em que a própria obra passa a ditar seu ritmo de funcionamento. Nesse sentido, para o autor e sua obra,

toda a consciência crítica do romancista só lhe pode ser útil ao nível das escolhas, não ao nível da justificação destas. Ele sente a necessidade de empregar uma tal forma, de recusar este adjetivo, de construir este parágrafo deste modo. Dedicava toda sua atuação à lenta procura da palavra exata e de sua justa colocação. Mas não pode oferecer nenhuma prova dessa necessidade (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 12).

As entrevistas de escritores estão cheias de armadilhas, percebe-se. Não dizem respeito – não necessariamente – à literatura. Nas entrevistas, fica evidente que boa parte dos escritores é movida por certa vaidade, uma tendência messiânica: o autor tem a palavra de salvação, ou está pronto para lançar ao mundo aquela que seria a obra definitiva ou a mais revolucionária.

No Brasil, todos querem escrever “grandes” livros, é o que afirma, por sua vez, Ignácio de Loyola Brandão, também em entrevista, esta publicada nos *Cadernos de literatura* (2001) do Instituto Moreira Sales. Diz Ignácio de Loyola: “No Brasil, todos querem escrever grandes livros, todos são compelidos a se transformar em Guimarães Rosa, a produzir *o grande romance brasileiro*” (2001, p. 45). Ainda que com alguma acidez, sua fala nos dá a exata dimensão do ambiente em que se acham os escritores e suas entrevistas – um território como que em disputa, minado por muitos interesses diversos, sendo muitos deles alheios à própria literatura.

Todavia, há também, nessas entrevistas, algumas vezes, um caminho de possibilidades – para transformar o rosto do autor numa rasura. Nesse sentido, e nesses contextos, ainda que o esforço de legitimação da literatura, por parte dos autores, denuncie certa vaidade, ainda assim as manias, as tendências e fórmulas confessas e inconfessas de um escritor testemunham sempre a mesma indicação de que o resultado de uma obra é imprevisível, e que mesmo o autor que a escreve com a mais controladora das mãos jamais a compreenderá muito bem, ou saberá de onde ela nasceu e para onde vai, precisamente.

O próprio Osman Lins, engajado na urgência de sua escrita, oferece ao mesmo tempo a contraposição à imagem do autor que controla a obra. Em entrevista, diz sobre *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977): “Não gostaria de assinar essa obra”, (LINS, 1979, p. 236), porque isso seria interferir “na realidade do personagem”, a saber, do Professor. Para Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* ganharia tanto mais se ele mesmo pudesse não assinar sua capa. Se a obra, existindo, pudesse abrir mão da instância empírica que reclama uma autoridade sobre ela. Mas, nisso – o nome na capa –, está também um mundo vasto de possibilidades.

Ignácio de Loyola Brandão, por sua vez, ainda no contexto das entrevistas, quando questionado sobre o meio de circulação de seus livros, sobre seu público, sobre a não-adesão de determinado nicho acadêmico e intelectualizado a suas obras, como se

ele mesmo se colocasse como um anti-intelectual, diz simplesmente: “Se alguém quiser chamar minha literatura de anti-intelectual, chame. Eu nunca penso nessas coisas, não sei me rotular. Só sei que estou escrevendo” (CADERNOS DE LITERATURA, 2001, p. 53).

Assim, não saberemos, de fato, o grau de verdade contido na afirmação de um autor ao dizer que “jamais pensa sobre essas coisas”, ou seja, as coisas que são externas à obra, essas questões mencionadas por Brandão. Afinal, o depoimento de um escritor nunca é seguro.

No entanto, o escritor, ainda como afirma Ignácio de Loyola, *escreve* – o escritor escreve; ao fim e ao cabo, este é mesmo o único testemunho possível a qualquer um deles, e nada mais: “Só sei que escrevo”. Para além de qualquer outra coisa, a obra existe, a obra é. E a literatura, assim, se comunica, como vemos, muitas vezes até mesmo *apesar* de seus autores. Ela se comunica, enfim, através de seus profundos silêncios.

## 5 CONCLUSÃO: UMA TEORIA DA AUSÊNCIA?

Ao propormos, ao longo da pesquisa, uma teoria da ausência – ou quase –, vamos também nos dando conta de que o desejo – afinal, o que é o desejo? –, aquilo a que chamamos *desejo*, motor principal do amor e também da ferida que se abre (quando o objeto de amor se ausenta), ou seja, aquilo que parece impulsionar os personagens das obras que estudamos, esse desejo, enfim, não pode, de modo algum, ser aprisionado dentro de uma categoria, ou mesmo dentro do nome que o designa. Por isso, sistematizar uma narratologia do desejo seria um exercício à beira da loucura – e a pesquisa tem dessas coisas...

Considerando tudo isso, constatamos aqui, ao longo de nosso percurso, que, de algum modo, as obras romanescas estudadas se organizavam – e se desorganizavam continuamente – ao redor dessa ideia de falta, uma falta desejosa de algo ou alguém, fosse o que fosse – uma mulher, um filho, ou mesmo o desejo da escrita de um livro. Ao mesmo tempo, ao constataremos qualquer verdade sobre o desejo – como a de que ele é que dá forma à arte e ao romance –, atingimos ao mesmo tempo a percepção paradoxal de que esse tipo de constatação é impossível, uma vez que, para o desejo, não existe verdade, regra, finalidade última. O desejo está sempre se reinventando. E, se para o desejo não existe verdade, dificilmente existirá para ele uma definição, o traçado de limites ou propósitos.

Mas desejar, afinal, o que é, de onde vem, se sabemos mesmo, uma vez mais, que o desejo está aqui e impulsiona o ato criador?

A própria terminologia do desejo parece querer aprisionar algo que na verdade expande seus limites mais íntimos, que não pode ser capturado, que flutua pelos ares, atravessa os seres, move todos os tipos de existência. De modo que não podemos, não devemos e não queremos nomear o desejo; mas ele, nessa impossibilidade de se dizer, acaba se tornando uma profunda obsessão, concebendo, bem junto a si, a própria ideia do amor.

Como pode uma pesquisa, então, tornar o desejo – algo tão insondável, tão inapreensível – em seu objeto de estudo? Como fazê-lo, sem ao mesmo tempo estagná-lo em sua própria definição? Buscávamos um desejo que pudesse explicar o fazer-se da obra literária, mas essa explicação, que talvez não tenha chegado, só poderia ser sempre muito provisória. Os romances sentem a falta de algo, de algo que os conforma: mas o



que é *isso*? Talvez só nos caiba reafirmar essa falta trocando-lhe o nome, sem jamais, contudo, dizê-la muito bem. O que nos faz ganhar, justamente na impossibilidade de sua definição, o inesgotável de uma questão sempre pulsante para a literatura: em segredo, o desejo, afinal, move a leitura e a escrita, e o modo como isso se opera é o mistério permanente de toda relação literária e de toda investigação literária.

Esse desejo, assim, como nas palavras de Ana Hatherly, tornara-se, de repente, “a dificuldade essencial da minha botânica” (HATHERLY, 2005, p. 30). Estávamos quietos, bem quietos em nosso jardim, quando nos veio assombrar a ideia de que talvez fosse impossível estudar aquilo mesmo a que nos propomos – o amor, sua ferida –, porque, para o amor, não deve existir um nome, uma categorização, uma decifração. Instaurou-se então a dificuldade.

A todo momento nos encontrávamos à beira deste medo de perder o objeto. O que era o objeto? Objeto de amor ou de pesquisa? A pesquisa, de fato, mata algo em todo objeto de amor, mas também agrega algo, a saber, a potencialização de seu próprio mistério. Era preciso então assumir o mistério como a possibilidade definitiva da literatura, embora o objeto fugisse, frequentemente, ao longo desse caminho. Fugia o objeto de pesquisa, que, neste caso, é também, em alguma medida, o objeto do desejo.

Nosso objeto de pesquisa, que era o objeto de amor, não nos deixava então esquecer-lo de modo algum, justamente pelo medo que se tinha de que ele desaparecesse; e nos vimos, assim, habitando a profundidade de uma política inominável do desejo, em todo o seu torturante fascínio.

A explicação do desejo é impossível, vamos concluindo, mas a literatura, ao incorporar as diferenças e as impossibilidades mais radicais, não deixa de propor a todo instante o desafio dessa questão, dessa sondagem. De modo que, com essa força, vemos que um amor, até mesmo em sua potência de desejo, pode vir um dia a se acabar, esgotando-se, mas a literatura, ao contrário, ela não se esgota jamais, então viabiliza o amor e o desejo de uma maneira ainda muito mais potente do que se vê na própria vida, a vida que se despoja da arte.

Buscamos então o fim de um desejo, que seria também a conclusão desta pesquisa, pois não é possível habitá-la para sempre. Procuramos o fim desse desejo e, temporariamente, desta pesquisa, como quem busca também a alegria de uma resolução.

De igual modo, percebemos que o romance, ao procurar o seu próprio final – ainda que sempre provisório –, está também buscando essa mesma satisfação, a

satisfação que traz a alegria da conclusão, mesmo quando se trata de um final triste, ou ainda de um final aberto a múltiplas possibilidades. O final do romance produz no leitor a alegria atormentada de ter concluído a leitura, para então ele se ver a buscar outro romance logo em seguida, estabelecendo assim um percurso sem fim.

Perguntávamos, desse modo, ao longo de nosso estudo, por onde andaria a alegria que ele deveria eventualmente nos trazer, com seu fim. E, para além disso, inquiria-se ainda em que espaço se encaixava a noção de alegria, na discussão do próprio desejo, uma vez que, a todo momento, a ideia de amor que nos assombrava parecia ser essa de um sentimento condenado ao fracasso, à dor, ao sofrimento, dentro das obras literárias aqui examinadas.

Se a literatura conseguia produzir, a partir de signos tão tristes – a perda amorosa e a morte –, algumas explosões de alegria, buscava-se, também, a alegria do nosso objeto de estudo, a alegria que comporia a outra face da dor dos personagens. Isso tudo porque se refletia sobre essas questões dolorosas que nossos estudos nos abriam; e, em determinado momento, alguém nos disse – não acerca de um tema acadêmico, ou na intenção de compor uma teoria, mas sim sobre a vida, a vida simplesmente: “O amor é também alegria...”.

A ideia passou a ser o cerne enviesado das investigações. Não deixamos de nos perguntar, ao modo de quem se ofende, por exemplo, com o sofrimento desmedido de um parente ou de um amigo próximo – sem, contudo, poder confessá-lo –, por que é que os personagens, os personagens sobre os quais nos debruçávamos nos romances, sofriam tanto, por que é que tinham de padecer tão irrevogavelmente a perda dos objetos de seu amor? Que tendência tão natural ao sofrimento era essa, que o amor acabava habilitando?

Amor e alegria, assim, pareciam apontar um caminho a ser seguido – mas que não coube, não diretamente, no corpo da pesquisa. O desejo como a falta, e também como a impossibilidade de seu próprio preenchimento, contudo, ao mesmo tempo indicava uma espécie de alegria misteriosa e ambígua advinda da busca sem fim por esse completar-se.

O amor é sempre essa coisa ambígua, como são também, inclusive, as definições de literatura. Divisamos no horizonte apenas a trincheira – este lugar que não é lá e nem aqui, que não é, propriamente, um território ou um conceito. O desejo, então, para a literatura, se equilibra neste limite, sem decidi-lo, sem precisar defini-lo – entre

profundo padecimento e profunda alegria, sempre a encher-se e esvaziar-se.

Talvez o amor seja sobre essa ausência crucial de um limite: alegria e tristeza, ao mesmo tempo. A alegria do amor é também gerada pela loucura em seu delírio, e toda loucura não deixa, a seu tempo, de nos sugerir a melancolia de um olhar que se perde no vazio.

Pensando sobre todas essas coisas, enquanto nos deparávamos com os problemas da pesquisa, chegou até nós uma história de amor, a história de alguém, uma história vivida, não escrita – ainda. Tratava-se apenas de uma cena. Era noite de natal. Essa pessoa caminhava, de mãos dadas, com outro alguém a quem amou, à beira da praia, e a cidade fosse talvez Fortaleza.

Em determinada altura, naquela madrugada, começara a chover. Houve um beijo, na noite, perdido sob a água rala que caía, umedecendo tudo, e atormentando o coração de um amigo não só com os perigos noturnos, à beira do mar e das rochas, mas também com o medo de que aquele instante um dia acabasse – e acabaria, de fato.

Era uma alegria sem fim, o instante de amor, mas uma alegria permeada pela angústia. A angústia ansiosa é aquilo que nos leva a nos ausentarmos de nós mesmos nos momentos em que vivemos a mais profunda alegria, na intenção de, saindo da cena, contemplá-la de cima, querendo a todo custo guardá-la na memória, para os dias que virão futuramente, com o receio de que a alegria daquele instante, um dia, se perca.

Tudo isso disse a pessoa do beijo sob a chuva, que contava a sua história, tanto tempo depois. Relatou que, impelida por aquele momento, na noite já longínqua, não pôde evitar sentir a mais dolorosa tristeza do amor, acompanhada de seu pensamento definidor: *isto também acabará*.

O amor tem dessas coisas. E então, afastando-se do beijo, tentou, de todas as formas, guardar aquela imagem na memória, porque, assim, não a perderia jamais.

Algum tempo depois, um ano, ou dois, quem sabe, houve, naquela mesma cidade, uma forte precipitação. Chovera por dias e dias; talvez fosse o ano de 2018. E a chuva era tanta, que o mar invadiu a praia, cobriu as calçadas, fez naufragar as rochas.

A água salgada, assim, lavou tudo, como lágrimas de Alice – levou também a noite de natal, anos atrás, as pedras empilhadas à beira-mar, a memória do beijo, o limite entre a praia e o oceano. Cobriu cada pedaço, deixando para trás, ao retornar a seu posto, uma grande confusão de objetos e destroços.

Vimos então aí uma deixa, ouvindo a história, buscando qualquer sentido de fim. Porque a água, atuando como esse signo da poesia, é também aquilo que invade e encobre a memória, o amor, os espaços, a tristeza amorosa, a sua alegria ambígua. Cobre tudo, finalmente, para gerar, então, uma potência criadora, uma alegria mais perene, trazida com a água dessa ficção: a alegria da escrita, que destrói tudo para só então construir algo.

O amor, assim, nos veio nessa imagem, não só como aquilo que atormenta, mas também como a carne de peixe morna, doce, trazida pelo mar, pelo contraste entre a fúria da água e o peixe a se esbater, depois de o mar crescer e arrasar tudo, recolhendo-se a seguir em calma...

No sentido dessa imagem – o peixe, respirando ainda, agonizado, mas suavemente –, temos a ideia de que, pela destruição, o amor consegue trazer também a alegria, talvez pela escrita, ecoando azuis, como diria um poema amoroso de Mario de Andrade (1955):

Gosto de estar a teu lado,  
Sem brilho.  
Tua presença é uma carne de peixe,  
De resistência mansa e de um branco  
Ecoando azuis profundos.

Eu tenho liberdade em ti.  
Anoiteço feito um bairro,  
Sem brilho algum.

Estamos no interior duma asa  
Que fechou. (ANDRADE, 1955, p. 296).

Sem desespero, talvez seja mesmo essa a relação entre os sentimentos e a escrita que os projeta, ou entre quem escreve e a sua própria escrita: uma coisa tormentosa, mas também aveludada, que se fecha ao redor do corpo como uma asa de morcego – escura demais; escura mas macia; ambígua demais para qualquer escrita. Mas a escrita sempre dá o seu jeito, como a carne de um peixe que brotou trêmula da terra e a muito custo fez seu caminho até a borda do mar. A escrita dá o seu jeito de nascer, de se executar.

Os lugares estão cheios de memórias, enfim, de beijos que ocupam pilastras, escondem-se nas curvas, invadem os locais mais ermos. Contudo, a ficção derruba esses espaços para reerguer outros templos, sitiando a memória, purificando-a também de certo sofrimento inevitável, inundando-a com a água da ficção. A memória vai então,

pela escrita, “serenizar” a voz de um beijo que ficou para trás, ou a voz de um objeto de amor que se ausentou.

A literatura nasce, portanto, quando aquele que escreve ou aquele que lê são já capazes de ultrapassar a noite de natal sob a chuva, o limite entre um beijo e a sua memória, fazendo, assim, serenar as vozes dolorosas, exatamente como nos diz outro poema, que nos acompanhou ao longo de todo o percurso dessa pesquisa:

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces  
 Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente exausto.  
 No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida  
 E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz.  
 Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado  
 Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados  
 Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada  
 Que ficou sobre a minha carne como uma nódoa do passado.  
 Eu deixarei... tu irás e encostarás a tua face em outra face  
 Teus dedos enlaçarão outros dedos e tu desabrocharás para a madrugada  
 Mas tu não saberás que quem te colheu fui eu, porque eu fui o grande íntimo  
 da noite  
 Porque eu encostei minha face na face da noite e ouvi a tua fala amorosa  
 Porque meus dedos enlaçaram os dedos da névoa suspensos no espaço  
 E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado.  
 Eu ficarei só como os veleiros nos portos silenciosos  
 Mas eu te possuirei mais que ninguém porque poderei partir  
 E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas  
 Serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada. (MORAES,  
 2009, p. 21).

Só consegue possuir, enfim, um amor, aquele que se permite partir, deixando que essa memória e esse amor partam também, lavando-os na água da poesia, retendo a alegria que a escritura pode entregar, depois que o mar se recolhe. Faz assim “serenizar” a voz de um sofrimento e de uma ausência, que passam unicamente a falar pelo silêncio de outros signos.

Pode o amor, é verdade, acabar. Podemos deixá-lo partir. Nesse gesto, contudo, talvez nasça uma escritura, e, nessa escritura, a voz de todas as coisas ausentes há de se imprimir no ar, no rio, nas estrelas, em todas as partes. Constrói-se, assim, um infinito, portanto sem limites traçados, sem origem, começo ou fim. E se a literatura é o infinito, é também, conseqüentemente, a impossibilidade de se encerrar, dentro dela, qualquer coisa, de modo que, depois de caminhar em torno da memória e da vida, a própria escrita traz de volta uma alegria, sendo esta a capacidade de compreender que, afinal, pela literatura, nada morre – nem amor, nem desejo, nem memória, nem noites de natal, nem cidades assombradas pela água. Tudo, tudo, na escrita, se torna sem fim.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aventure. *In*: \_\_\_\_\_. **L'avventura**. Roma: Nottetempo, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. O autor como gesto. *In*: \_\_\_\_\_. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Idade madura. *In*: \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. 53. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 27-28.
- \_\_\_\_\_. Tarde de maio. *In*: \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. 53. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 175-176.
- ANDRADE, Mario de. Gosto de estar a teu lado. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Mario de Andrade**: poesias completas. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. p. 296.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *In*: \_\_\_\_\_. **Mimesis**. 4. ed. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 1-21.
- \_\_\_\_\_. A meia marrom. *In*: \_\_\_\_\_. **Mimesis**. 4. ed. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 471-499.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A preparação do romance I**: da vida à obra – notas de cursos de seminários no *Collège de France*, 1978-1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, v. 1.
- \_\_\_\_\_. **A preparação do romance II**: a obra como vontade – notas de curso no *Collège de France*, 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, v. 2.
- \_\_\_\_\_. **Diário de luto**: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 13. ed. Tradução de Hortênsia dos

Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. *In*: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUM, Lyman Frank. **O mágico de Oz**. Tradução de Santiago Nazarian. São Paulo: Leya, 2011.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **O instante da minha morte**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Para onde vai a literatura? – A busca do ponto zero. *In*: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 296-307.

BORGES, Maria de Lourdes Alves. **Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Coleção Filosofia Passo-a-passo).

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999, v. 3, p. 79-83.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.

BRANDÃO, Ignácio de L. **O beijo não vem da boca**. São Paulo: Círculo do Livro [1985].

\_\_\_\_\_. **O beijo não vem da boca**. 2. ed. São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_. **O beijo não vem da boca**. 5. ed. São Paulo: Global, 1987.

\_\_\_\_\_. **O beijo não vem da boca**. 6. ed. São Paulo: Global, 2009.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978. p. 171-172.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot. *In*: \_\_\_\_\_. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. p. 25-48.

\_\_\_\_\_. O direito à morte, a impossibilidade do fim, o desastre. *In*: \_\_\_\_\_. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. p. 49-62.

\_\_\_\_\_. O anjo da morte e a linguagem poética: a literatura no pensamento de Giorgio Agamben. *In*: \_\_\_\_\_. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. p. 113-122.

\_\_\_\_\_. Conversa em Lisboa com António Lobo Antunes. **Revista do CESP**. Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 303-310, jul.-dez. 2006. Disponível em: <[www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6628](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6628)>. Acesso em: 20 jan. 2018.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 11, jun. 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. *In*: \_\_\_\_\_. **A reoperação do texto**: obra revista e ampliada. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. Luz: a escrita paradisíaca. *In*: \_\_\_\_\_. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 67-161.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

CARVALHAL, Tania. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CESAR, Ana Cristina. [Sem título]. *In*: \_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 88.



CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 8. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**. 3. ed. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. *In*: \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1996a, v. 1, p. 11-37.

\_\_\_\_\_. 28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. *In*: \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lucia Cláudia Leão e Sueley Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996b, v. 3, p. 9-29.

DERRIDA, Jacques. **Morada, Maurice Blanchot**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.

\_\_\_\_\_. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Sicar. *In*: AZEVEDO, Carlito; MASSI, Augusto (Ed.). **Inimigo rumor**, Rio de Janeiro: 7Letras, n. 10, p. 113-116, 2001.

FITZGERALD, Francis Scott. **O grande Gatsby**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRANCE, Marie de. **Lais de Maria de França**. Tradução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171-194.

FURTADO, Antonio L. Introdução: aventura de damas. *In*: FRANCE, Marie de. **Lais de Maria de França**. Tradução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 19-34.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Projeto História** 17. Novembro de 1998. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

GOETHE, Johann W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

GOMES, Leny da Silva. O Teto. *In*: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (Org.). **Quem sou?:** sou eu quem eu retrato [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*]. Brasília: Siglaviva, 2016.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Ismália**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HAZIN, Elizabeth; GOMES, Leny da Silva. Este que, real e infinitamente, sou no tempo? **Revista Cerrados**, Brasília, v. 23, n. 37, p. 27-43, 2014. Disponível em: <www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12636>. Acesso em: 2 nov. 2017.

HAZIN, Elizabeth. O Báçira. *In*: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (Org.). **Quem sou?:** sou eu quem eu retrato [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*]. Brasília: Siglaviva, 2016. p. 254-293.

HATHERLY, Ana. Esta obscuridade salubre. *In*: \_\_\_\_\_. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005. p. 30.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

KUNZ, Martine. **Cherrizinho**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

LACAN, Jacques. Seminário sobre “A carta roubada”. *In*: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Tradução de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-67.

LEITE, Ligia Chiappini M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

\_\_\_\_\_. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.

LINHARES, Temístocles. **Introdução ao mundo do romance**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edições Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. (Coleção Logos).

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 12. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LOMBARDI, Elena. **The wings of the doves**: love and desire in Dante and medieval culture. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2012.

MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana. A escrita da intimidade: história e memória no diário da viscondessa do Arcozelo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 197-228.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: \_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 59-122.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. De como filosofar é aprender a morrer. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996, v. 1, p. 92-104.

MORAES, Vinicius de. Ausência. In: \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 21.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Janaina Ravagnoni; Letícia Della Giacoma; Mauricio Mendonça Cardozo. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **O labirinto da solidão**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos**. Niterói: EdUFF, 2009.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. 6. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

\_\_\_\_\_. **O banquete ou do amor**. Tradução de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

POE, Edgar Allan. A carta furtada. *In: \_\_\_\_\_*. **Ficção completa, poesia & ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 171-186.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

QUINTANA, Mario. De repente. *In: \_\_\_\_\_*. **Nariz de vidro**. São Paulo: Moderna, 2003. p. 79.

RAMÍREZ BARRETO, Francismar. O Susto Deles. *In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (Org.). Quem sou?: sou eu quem eu retrato* [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*]. Brasília: Siglaviva, 2016. p. 45-67.

REZENDE, Antonio Paulo. Freyre: as travessias de um diário e as expectativas da volta. *In: GOMES, Angela de Castro (Org.). Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 77-92.

RIBEIRO, Sebastiana Lima. O Súpeto. *In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (Org.). Quem sou?: sou eu quem eu retrato* [páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*]. Brasília: Siglaviva, 2016. p. 12-25.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969.

ROBERT, Marthe. O gênero indefinido. *In: \_\_\_\_\_*. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-33.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. *In: \_\_\_\_\_*. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SILVA, Odalice de Castro. **O esplendor da palavra**: Osman Lins e *A rainha dos cárceres da Grécia*. 1991. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 1991.

SÍNTIQUE, Sara. Poema para a tua morte. *In: \_\_\_\_\_*. **Corpo nulo**. Fortaleza: Substância, 2015. p. 36.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2010.

\_\_\_\_\_. Hamlet. *In: \_\_\_\_\_*. **The complete works of William Shakespeare**. London: Rex Library, 1973.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6. ed. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

VENANCIO, Giselle Martins. Cartas de Lobato a Vianna: uma memória epistolar silenciada pela história. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 111-138.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.