

BH/UFMG

ODALICE DE CASTRO SILVA

O ESPLENDOR DA PALAVRA -

(OSMAN LINS E A RAINHA DOS CÂRCERES DA GRÉCIA)

DB869.09  
S581e  
D

N.Cham. DB869.09 S581e D  
Autor: Silva, Odalice de Castro e  
Título: O esplendor da palavra : (Osm

IRÁ



605450

Ac. 8139

BCH

O ESPLENDOR DA PALAVRA -  
OSMAN LINS E A RAINHA DOS CÂRCERES DA GRÉCIA

ODALICE DE CASTRO SILVA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO EM  
LETRAS DO DEPARTAMENTO DE LITERATURA DO CENTRO DE HUMANIDADES DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MES-  
TRE EM LETRAS.

ORIENTADOR - PROF. DOUTOR TEOBERTO LANDIM

A minha mãe - Hosana,  
A meu marido - Netinho,  
A minha filha - Yasmine  
que compreenderam o insulamento ne-  
cessário à leitura e à escrita, pa-  
ra a elaboração deste trabalho.

Agradeço aos Profs. Teoberto Landim e Pedro Paulo Montenegro a orientação, a dedicação e o empenho demonstrados em todas as fases deste trabalho.

Agradeço, ainda, à Profª Ângela Rossas de Gutiérrez, a contribuição decisiva na realização deste ideal.

RESUMO

Empreender a grande síntese da criação romanesca perseguida pelos escritores modernos - enlaçar no mesmo signo poético a criação e a crítica - Osman Lins, com A Rainha dos Cárce-  
res da Grécia, o alcançou completamente.

Nesta obra, o escritor construiu uma "teoria" do gênero romanesco, relendo a tradição literária e revivendo os elementos consagrados: o enredo, a personagem, o tempo, o espaço, realçando o conceito de escritura, conferindo-lhe um papel capital entre as conquistas literárias do Século XX: compreender a escritura não como uma depositária de um sentido, mas como situações deflagradoras de significações.

O projeto desta pesquisa foi procurar caminhos propostos pela composição do texto, ela mesma: seguir o desenho de uma "teoria" romanesca, lendo o texto a partir de uma poética oferecida por ele mesmo.

## RESUMÉE

Entreprendre la grande synthèse de la création romanesque poursuivie par les écrivains modernes - dans le même signe poétique étendre la création et la critique - Osman Lins, avec A Rainha dos Cárceres da Grécia l'a entièrement réussi.

Dans cette oeuvre, l'écrivain a construit une "théorie" du genre romanesque, en relisant la tradition littéraire, en mettant en perspective les éléments consacrés: le récit, le personnage, le temps et l'espace, en accordant au concept d'écriture un rôle capital parmi les conquêtes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle: comprendre l'écriture moins comme dépositaire d'un sens, sinon comme des situations déflagrantes de significations.

Le projet de cette recherche a été la poursuite des chemins proposés par la composition du texte elle-même: suivre le dessin d'une "théorie" romanesque, en lisant le texte à partir d'une poétique offerte par lui-même.

## S U M Á R I O

### INTRODUÇÃO

|      |   |     |
|------|---|-----|
| I.   | <u>LEITURA</u> - Muitos Modos de Ver.....                                   | 18  |
| II.  | <u>A ESCRITURA</u> - O Romance Moderno.....                                 | 31  |
| III. | <u>O LUGAR DA AUTORIA</u> .....   | 53  |
| IV.  | <u>OS DILEMAS DO NARRADOR</u> - Versões do Imaginário.....                  | 72  |
| V.   | <u>A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM</u> - Marie de France -<br>Maria de França..... | 108 |
| VI.  | <u>O CRONOTOPO</u> - Uma Concepção Dimensional da Tem<br>poralidade.....    | 128 |
| VII. | <u>SIGNIFICAÇÃO E MEMÓRIA</u> .....   | 144 |
|      | <u>CONCLUSÕES</u> .....   | 158 |

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA ,

INTRODUÇÃO

"- A palavra sagra os reis, exorciza os  
possessos, efetiva os encantamentos. Ca  
paz de muitos usos, também é a bala dos  
desarmados e o bicho que descobre as car-  
caças podres".

Osman Lins, Avalovara

"- Agora pertences ao bosque. O bosque é a perda de si, a mescla no todo. Para te unires a nós debes perder-te, desven-  
cilhar-te de teus próprios atributos, desmembrar-te, transformar-te no indife-  
renciado, unir-te ao tropel das Mênades que correm gritando pelo bosque.

- Não! - Era o grito que vimos sair de sua garganta emudecida, era o Oito de Es-  
padas, as lâminas talhantes das desgreh-  
nhadas sequazes de Cibele abateram-se so-  
bre ele, estraçalhando-o".

Ítalo Calvino, História do Ingra-  
to Punido.

O Castelo dos Destinos Cruzados.

Retábulo de Santa Joana Carolina, inserto no livro No-  
ve, Novena (1966) foi o primeiro texto que lemos de Osman Lins.  
Este conto foi o início de uma incursão à criação osmaniana. O  
impacto inicial foi de perplexidade; o conto nos confunde os sen-  
tidos, depois sua estrutura ressalta dessa contemplação para se  
fazer síntese estética, mobilizando, no dizer de Gaetan Picon,  
"todas as forças do espírito"<sup>1</sup>.

A experiência estética que esta leitura inicial nos  
proporcionou foi, também, uma abertura maior, para os horizon-  
tes do romance moderno, oriundo, do início deste século, da lei-  
tura de grandes escritores "antigos".

Observamos como Osman Lins, escrevendo textos autore-  
flexivos, inscrevia-se nos meandros dos "arabescos" barrocos.  
Assim, fomos descobrindo toda uma linguagem de ficcionistas que  
viram no dialogismo da estética barroca, uma forma de revives-  
cência para a ficção contemporânea, como, Alejo Carpentier, Ju-  
lio Cortazar, José Saramago, Autran Dourado.

Reencontramos o Retábulo, anos depois, em Avalovara  
(1973), atravessando o bulício e a indiferença de vozes, da ci-  
dade de São Paulo, conduzindo a travessia de vida e morte de Na-  
tividade.

O desenho de uma composição se conformava, a partir dos  
textos de OLins: uma espécie de teoria da escrita romanesca; u-  
ma integralização, sintetizando invenção e crítica, num movimen-  
to de sucessiva devoração.

A Rainha dos Cárceres da Grécia (1976) realizaria esse  
projeto. Lembrando as narrativas tradicionais, pelo poder encan-

Para Roland Barthes o ato da escrita é

"colocar-se naquilo a que se chama agora um imenso "intertexto", quer dizer: colocar a sua própria linguagem, a sua própria produção de linguagem, no próprio infinito de linguagem<sup>3</sup>".

Essa mimesis de linguagens, consubstanciando uma escritura, inscreve a leitura da tradição como um novo ciframento, não num processo metalinguístico, mas indo além disso, insinuando-se num novo discurso poético, na "circularidade infinita da linguagem".

O risco de uma aventura da linguagem poética nutrindo-se dos textos, "como uma nova floração"<sup>4</sup>. Partindo do conceito de escritura como a relação que liga o escritor à sociedade onde produz sua obra e a que fim a objetiva, a escritura depend<sup>e</sup>ria da forma como o escritor vive seu momento histórico e encava as possibilidades de sua língua, em sua concepção inicial.<sup>5</sup>

Nos Ensaio Críticos<sup>6</sup>, o termo é retomado e agora liga-se à escrita não de imediata objetividade, isto é, portadora de explícita mensagem ("écrivance"), mas àquela escrita disseminadora de sentidos.

Em O Prazer do Texto (embora já se anunciasse O Grau Zero da Escritura), é, sobretudo, a escritura o momento das "pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor"<sup>7</sup>, isto é, a escritura se inscreve "simbólica, introvertida, virada ostensivamente para o lado secreto da linguagem"<sup>8</sup>.

Ostensiva mas aparentemente contraditória essa posição, quando se declara extinto o autor para que a instância do narrador possa florir no texto. Contudo, a escritura se assenta menos na volta de um enunciador subjetivo do que num sujeito escritural, criado no seio do enunciado - um processo interpretativo disseminado no imaginário da linguagem, do texto, de onde toda intenção de teorizá-lo, de reduzi-lo a um esquema,

"é suspeita de querer recuperá-lo num discurso de sapiência, numa fala endoxal, exorcizando o que ele tem de disseminante, de subversivo".<sup>9</sup>

Para compreender o processo interpretativo de OLins em preendido à obra de Lima Barreto, bem como esta leitura de A Rainha dos Cárceres da Grécia adotamos a via possível:

"O texto só pode ser descrito (assim como a escritura que é a prática do texto) de modo fragmentário, constelado, relampejado".<sup>10</sup>

Despistando um enquadramento metodológico único, esta incursão pelo texto osmaniano, funda-se, todavia, na vivência com a ficção e na incessante busca de um entendimento do fazer literário, através de seus teorizadores.

Abstivemo-nos de considerações sobre o homem, particularidades de sua vida e qualquer possível ligação entre aquela e sua obra, em virtude de existir trabalho neste âmbito<sup>11</sup>, bem como uma outra pesquisa acerca de prováveis (porém, desfeitos) vínculos entre Osman Lins e o Novo Romance francês.<sup>12</sup>

Dirige-se, portanto, esta leitura, à concepção osmaniana de escritura, síntese entre leitura e escrita, crítica e criação, no romance A Rainha dos Cárceres da Grécia.

Este romance parece querer compendiar o próprio Romance, realizando uma suma de erudição; camadas do Passado, a fantasia de um ideal, a procura de uma geometria e a leveza da Poesia se unem num mesmo texto, tecido de muitas linguagens.

Por ser baseado na multiplicidade, fugindo, assim, de limitação que enrijeceria sua flexibilidade de composição, abre-se-nos, também, um caminho oferecido por Italo Calvino:

"quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo possa ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis".<sup>13</sup>

A Rainha dos Cárceres da Grécia oferece esse itinerário ao leitor.

## NOTAS

1. PICON, Gaëtan. O Escritor e sua Sombra. Trad. de Antônio Lazaro de Almeida Prado. S. P. Companhia Editora Nacional, 1970, p. 37.
2. FLAUBERT, Gustave. Correspondance. Paris, Gallimard, V.II, 1980. Carta a Louise Colet, sem data, de janeiro de 1854 pág. 519.
3. BARTHES, Roland (e outros). Escrever... Para quê? Para quem? Trad. Raquel Silva, Lisboa, Edições 70, s.d. pág. 15.
4. PERRONE - MOYSÉS, Leyla. Texto, Crítica, Escritura. S.P. Ática, 1978, p. 29.
5. BARTHES, Roland. O que é a Escritura? In O Grau Zero da Escritura. Trad. Heloísa Lima Dantas. S.P., Editora Cultrix, 1986, pp. 121 a 126. O capítulo é dedicado a um estudo sobre a escritura vinculadamente a esse lado político, de conotações ideológicas do signo poético.
6. \_\_\_\_\_ . Escritores e Escreventes. In Ensaaios Críticos. Trad. Antônio Massano Lisboa, Ed. 70, pp. 205-215.
7. PERRONE - MOYSÉS, Leyla. Op. Cit. pág. 41.
8. BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. Op. Cit. pág. 127.
9. PERRONE - MOYSÉS, Leyla, Op. cit. pág. 51
10. Id. Ibidem. pág. 51
11. ANDRADE, Ana Luiza. Osman Lins, Crítica e Criação. S.P. Hucitec, 1987.
12. NITRINI, Sandra. Poéticas em Confronto (Nove, Novena e o Novo Romance). S.P. Hucitec, 1987.
13. CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o Próximo Milênio. Trad. Ivo Barroso. S.P. Companhia das Letras, 1990, p. 132.

MUITOS MODOS DE VER

I - LEITURA

"Idéia de um livro (de um texto) onde es  
taria entrançada, tecida, da maneira  
mais pessoal, a relação de todas as frui  
ções: as da "vida" e as do texto, onde  
uma mesma amnese captaria a leitura e  
a aventura".

(Roland Barthes, O Prazer do Texto)

Diversas são as possibilidades de se encarar o conceito de leitura - das diversas abordagens teóricas, visto sob variados sistemas metodológicos, desde uma ciência social da leitura, ao processo de decodificação de uma mensagem - interesse da psicolinguística, elemento essencial da teoria do texto até sua posição privilegiada pela Estética da Recepção.

A leitura se caracteriza, primordialmente, como um trabalho através do qual se faz aparecer uma significação a um texto, utilizando-se para isto uma série de limites ou objetivos pré-acertados, como: tipo de entrada ao texto, os conceitos necessários a um enfoque satisfatório, levando-se em conta, o(s) nível(is) em que o texto, ao ser percorrido, têm-se em mente alcançar.

Dentro da abrangência potencial do ato de ler, a leitura da narrativa ficcional nos interessa de forma essencial, pela especificidade do texto que nos propomos oferecer uma interpretação, realçando condições intrínsecas deste tipo de leitura - do envolvimento emocional ao momento sócio-histórico do texto e do leitor.

A leitura do texto romanesco supõe senão um acordo tácito de crença (entre "autor" e leitor), pelo menos uma momentânea trégua ao ceticismo, o que lhe permite não apenas uma "jouissance", um desfrute lúdico, mas, também, e, a partir daí, se poderá passar à contemplação de temas, valores e pensamentos abertos à sua inquirição, perfazendo-se o circuito vida-arte literária.

A sedução proporcionada pela leitura da narrativa ficcional se comprova pela comoção experimentada, pelo leitor, ao lado de uma produtividade de leitura que oferta a oportunidade de informação e questionamento.

A leitura assinalada por Roman Ingarden<sup>1</sup> como "concretização" do mundo da diegese, como "um modo de aparecimento da obra", durante a decodificação, encaminha-nos a uma percepção da

complexidade e multiplicidade da situação de leitura, como um reflexo da estruturação da obra literária". A composição da obra remete o leitor a variados atos de consciência e vivência para que a apreensão da obra se faça na riqueza de sua potencialidade. O agente de leitura só, por estágios, capta a multiplicidade dos atos "vividos e entrelaçados" uns nos outros.

Enquanto uma inter-ação, a leitura é operada, encenada pela ficção narrativa ocidental, notadamente, de primórdios do século XX aos anos 70 - 80, focalizando, de forma primordial, a sedução e a crítica da História. Melhor dizendo: enfocando, em primeiro lugar, a função de seduzir, comover, e pela apreciação crítica e atualização (introspectiva) de novo texto, a produção escrita.

A operação de leitura como instância diegética (o leitor - narratário), inclusa na narrativa, merece destaque especial, uma vez que valores ideológicos-históricos e emocionais são aí expostos, oferecendo uma dimensão leitoral que foge à simples sugestão de leitoria, possível a qualquer texto escrito; queremos dizer, enquadra-se na estrutura da narrativa, enquanto emoldura um estado de leitura (ainda que ficcional) que não se confunde com a aguardada virtualidade do autor de, um dia, saber seu texto lido.

Compreendemos que, na leitura da narrativa ficcional, leitura real e leitura diegética se conjugam, fortalecendo uma dialética que sustenta a operação de leitura: como força de leitura teremos as mais diferentes contribuições de um fundo que subjaz ao leitor, somadas às de ordem narratológicas, oferecidas pelo narrador.

O vencedor desse jogo e depositário das chaves de leitura do texto é o leitor real que jamais será o mesmo depois que experimentou a aventura de escrever por cima do ombro do autor, na ilusão de ser uma sombra do narrador.

O texto de ficção se abre a várias perspectivas de recepção, por parte de um leitor idealizado dentro do próprio texto, instituído enquanto personagem (embora referido em sua pas-

sividade inexpressiva, na maioria das vezes, sob o influxo das emoções do narrador que imagina os sentimentos e sensações que provoca no receptor passivo, a trama que ele engendra) ou narratário, concebido apenas como uma virtualidade desejada do criador.

Em ambos os casos de possibilidade de leitura, antes de encarar questões de essencialidade do ato de ler, como fruição, como prazer ou crítica, faz-se necessário um entendimento do ato de ler como uma montagem de peças, uma construção.

A compreensão deste processo especial de leitura nos permite, tomando o texto e suas margens como centro de nosso interesse, construir outras ficções:

"O romance não imita a realidade, ele a cria: esta fórmula dos pré-românticos não é uma simples inovação terminológica: somente a perspectiva de construção permite-nos compreender corretamente o funcionamento do texto dito representativo. (...) de que modo um texto nos leva à construção de um universo imaginário?<sup>2</sup>."

Alguns elementos dessa construção são essenciais ao que nos propomos: os níveis de discurso, as aberturas propiciadas pela diegese narrativa, a simbolização e a própria arquitetura textual.

Antes de nos determos na apreciação da leitoria osmaniana, faz-se necessário que explicitemos os elementos acima referidos.

Os diferentes níveis de discursividade abrem-se aos registros que remetem à referencialidade de acontecimentos (histórico-documentais, ou não), a desdobramentos da fala, evocações, digressões, ligados a uma leitura segunda, ou terceira, subjacente àquela realizada de primeira vista.

As aberturas da narrativa se relacionam às possibilidades existentes na enunciação, denunciadoras do mundo mágico evocado (da personagem, do narrador, etc.) e "organizadas" na cabeça do leitor:

"o leitor efetua pois, inconscientemente, um trabalho de retorno à ordem".<sup>3</sup>

A simbolização acontece como um ato de transformações entre o que o narrador sugere e o que se concretiza na imaginação do leitor, dando-se um trabalho de interpretação.

A arquitetura textual nos induz, nos guia nessa vontade, de compreender, por sua própria natureza tautológica ou metadiegetica; queremos dizer, que, neste caso, o texto traz, em si, suas próprias chaves de interpretação. Todas as suas partes refletem-se entre si, encenam-se microestruturas da macroestrutura, que é o texto:

"O texto ficcional toma a construção como tema simplesmente porque é impossível evocar a vida humana sem mencionar este processo essencial. Cada personagem é obrigada a construir os fatos e as personagens que a cercam, a partir das informações que recebe; nisso, e la é rigorosamente paralela ao leitor, que constrói o universo imaginário a partir de suas próprias informações (o texto, o verossímil); a leitura torna-se assim (inevitavelmente) um dos temas do livro".<sup>4</sup>

Tomando a economia textual como tema, compreendemos que num texto como A Rainha dos Cárceres da Grécia, por exemplo, o desconhecimento, a ilusão e o esclarecimento tanto para o narrador (personagem) quanto para o leitor se fazem concomitantemente.

Nosso trabalho se dirige a dois tipos específicos de leitores dos textos de OLins: o que se deleita com a narração e constrói (mais pelo significante que pelo significado) significações da obra e aquele para quem a tessitura é o seu prazer (dentro e fora do texto), momento de leitura crítica. Não seriam estes, num só, o leitor ideal?

O texto que desmembra o discurso em "camadas da realidade ficcional" oferece ao leitor oportunidades de fruição dessa articulação invisível entre querer e dizer:

"O nome não vem aos lábios. Ao se transportar aos limites do dizer (...) o texto desfaz a nomeação e é essa defecção que o aproxima da fruição".<sup>5</sup>

A leitura presente enquanto tema na organização do texto osmaniano abre-se a duas vias que nunca se afastam totalmen-

te, porquanto são mesmo complementares: a primeira, evocadora da nostalgia de um costume que se esvai - contar e ouvir histórias; e o segundo é aquele que descobre a encenação, os instrumentos do prazer do texto.

Detenhamo-nos, num primeiro momento, nesta leitura que é muito de perto ligada ao significante - a evocadora:

"lia naquela sua voz rouca e aveludada, escritos que infiltram em meu espírito, simultaneamente, imagens luxuosas e terríveis: Diário do Ano da Peste, de Defoe" (A Rainha p.153).

Acentuam-se o timbre e o tom da voz da leitora; às imagens, evocadas por essa leitura construída pelo ouvido, soma-se o imaginário do ouvinte, a tecer, liberto de exigências hermenêuticas, agora preso ao significado; o que Roland Barthes, define como "o formidável anverso da escritura: a fruição".<sup>6</sup>

Num texto romanesco que centraliza a leitura como peça temática de seu funcionamento, vemos o narrador se ressentir da distância dos primeiros estágios da narrativa, essencialmente oral, itinerante, praticada pelos viajantes e aventureiros:

"O Narrador que, em tantas narrativas do passado, confia a um grupo de ouvintes sua história, ou, ainda, o que lê em voz alta um manuscrito de autor ignorado, elegem de algum modo a audiência e esta nunca é indiferente. Engendraria o autor, nessas projeções do seu desejo, assembléias distraídas?". (A Rainha p.81)

O narrador itinerante marca os imaginários da linguagem: a fala expressando o encadeamento da frase; a linguagem com seus recursos e riquezas de silêncio, de sugestões em sua "força primária", deixando no ouvinte, a certeza do pacto fictício, de que ali não se promete nada além do luxuoso enriquecimento do imaginário, alimento do inconsciente:

"Contaminado pelos textos que ouvia, eu solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditara-me vítima da peste e esquecera o meu nome". (A Rainha p. 154).

Perdido, desmemoriado do próprio nome, perdida a identidade, a origem, o narrador, ouvinte, em A Rainha, é "contami-

nado pelos textos que ouvia", vai se transformar em uma multiplicidade de leituras, outras ficções, extrapolando a expectativa da estrutura narrativa, desfazendo-se e reconstruindo-se de fragmentos ouvidos (e lidos).

A "cidade estrangeira" e a "peste" são alusões diretas ao espaço que devorou Aschenbach, em Morte em Veneza, de Thomas Mann, consumido pela estrutura do próprio texto.

A narrativa que se constrói pela audição quebra o isolamento da leitura:

"Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire".<sup>7</sup>

Quebra-se o isolamento pela dramatização que se opera através da voz; móvel de um ensinamento, veículo de uma sabedoria, o aconselhamento tramado na "substância viva da experiência": duas impressões de autenticidade - ficcionista que dá respaldo a uma ficção - narrativa construída pela linguagem, subsistindo-lhe uma nostalgia deste antigo pacto,

"algo de aventuroso vai esmaecendo nos narradores em trânsito e nos seus benévolos comparsas". (A Rainha - p. 80).

restando, nessa união, as raízes da narrativa:

"Que romancista, entretanto, não reconhece aí o ofício de contar, a união como leitor e a ânsia de ser ouvido longe do tumulto do mundo?" (A Rainha p.81)

Esse enfeitiçamento propiciado pela audição se modifica: essa entrega irredutível se faz desconfiança e perde-se a inocência para essa "fugidia entidade à qual é confiada a narração".

"Ao leitor pronto a "evocar" o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: "Não me recordo e não quero recordar". (A Rainha, 63).

A construção a partir do que se ouve provoca um "mal-estar epidérmico"; porque importa substancialmente "como" mais

do que "aquilo" que se ouve, incômodo da voz

"resulta como sobra, como algo a mais, desnecessário do ponto de vista da economia da audição, mas fruto dela, o sentido. Por isso ouvir implica abandono, silêncio interior, entrega, disponibilidade para o outro."<sup>8</sup>

O som convertido em figura, a "metáfora intuitiva" nietzschiana, audição que ampliará, enriquecerá, avivará de novos matizes a figuração da palavra. Na força dessa leitura percebem-se a duplicidade, os gestos, a sedução, os artifícios da linguagem:

"leitura onde a linguagem toma corpo através da sintonia do corpo que ouve com o corpo que enuncia".<sup>9</sup>

Uma comunhão no encontro do texto primitivo do homem - no nascimento da transformação do som em linguagem figurada.

- Para Nietzsche, ler com os ouvidos é ouvir a pulsação do sangue do outro, seu próprio espírito.

As velhas narrativas lidas e ouvidas restabelecem esse liame perdido pela leitura do silêncio - signos icônicos que se atravessaram entre o homem e as narrativas compondo uma linguagem fria e agressiva das comunicações urgentes e insensíveis da grande parte da produção da era da imagem, da criação dos novos mitos da era pós-industrial.

A nostalgia de Chaucer, de Boccacio, dos "fabliaux" percorre o texto osmaniano:

"Talvez os velhos contos nos dêem a pista do que hoje nos parece uma deficiência e que pode ser o modo genuíno de ler e de ouvir". (A Rainha p. 106).

O leitor se tornará um construtor na medida em que, parecido de um jogo, aceita partilhar do lento desvelar das diversas capas que envolvem a narrativa, o mesmo acerto em que as duas partes concordam que a leitura não encontrará uma única, "a" chave do texto, mas só o percurso dos olhos pela escrita extrairá e reconstruirá interpretações possíveis.

A consciência das artimanhas da narração deixa claro que o encontro leitor-narrador se dá exatamente no faz-de-conta, no fingimento da construção: a simulação do narrador de A Rainha de que lê um texto:

"mostra que a recepção é um comportamento ativo de simulação da produção (...) Quando dizemos que ao ler acompanhamos o pensamento do autor, na verdade, o que estamos dizendo é que entendemos o texto imaginamo-nos como seus produtores".<sup>10</sup>

O resultado é tido como um conjunto de marcas que usamos para repassar os processos da narração e por este meio atingir alguns níveis de compreensão do texto, os seus despistamentos:

"Não esperando mais contar com a aquiescência ingênua do leitor ao pacto da crença, muda a estratégia do narrador". (A Rainha p. 63).

Na esteira dos despistamentos, imposta por uma nova leitura pactuada, necessidade desse desdobramento da escrita (criação e crítica), o narrador acena à agressão contrabalançada por uma prova de fidelidade ao leitor:

"confiança que boa parte da ficção contemporânea agrade, invocando uma nova espécie de adesão, mais complexa." (A Rainha, p. 151).

Periódicas (e lúcidas) cegueiras - edipianas - impedem o narrador de fazer suas leituras, obrigando-o a constantes paradas para necessárias rumações; as indispensáveis reflexões que, ao escritor acodem, para contemplar e "pensar" sua obra:

"No último, sou grato ao meu mal: é como se a leitura fosse em mim um amor secreto, ameaçado e exposto a reparações". (A Rainha p. 148).

"Subvertendo" as coisas, vai se processando uma leitura cada vez menos contemplativa, e a cada passo mais aguda e perspicaz em seu destino de uma fala tão "erçada de significações e de enigmas" - texto para leituras logicamente construídas, na carência ou espera da idealidade de um leitor:

"Mas eu, se quero demonstrar aspectos do livro que há tantos meses interrogo, de certo modo personagem meu, faltando-lhe apenas ser um livro imaginário e não real, confio ao leitor o próprio texto, prova acima de todas fidedigna". (A Rainha p. 152).

É por demais patente a moeda falsa que nos passa o narrador, ao induzir que não representa, fazendo-o; isto é, que ao seu personagem - livro falta-lhe ser imaginário.

Representação de representação; encenação de "mise-en-scène", se quiserem, é esta leitura osmaniana.

É neste faz-de-conta que, afastando os folhos do cortinado, vislumbramos a encenação, a descoberta; como de forma ímpar nos conduz o narrador de Virginia Woolf com o seu "Entre os Atos (1941), enigma especial à leitura, terreno fértil de "motivos obscuros":

"Refiro-me à duplicidade, a um lado outro, a um fundo falso, máscara. Onde a face real de palavras tão dúbias?" (A Rainha p. 151).

Finalmente descobrimos a criação que nos coloca no que temíamos ou desejávamos: instalamo-nos no "incômodo" universo dos instrumentos, das ferramentas escriturais. Pela leitura destas palavras tão dúbias saímos, discretamente (através de séculos de representação camuflada), da platéia e nos colocamos como à sombra do escritor, escrevendo, com ele, por cima de seu ombro, em seu gabinete, aspirando flores murchas (ou, quem sabe?) nauseado com as emanações lamacentas, por fundo os gritos da infância "olindorecifense" de Maria de França.

Ainda não é chegado o momento das "contribuições pessoais", coloquemo-nos na discutida neutralidade do espectador, questionada até as raias do delírio pelo "diário do narrador" de A Rainha dos Cárceres da Grécia e pelos caminhos da leitura, em que o acréscimo, o mais no mesmo será uma tônica de sua escritura:

"Meus olhos vulneráveis acrescentam à fruição o mérito ou o valor do risco". (A Rainha, p. 72).

A fruição e o "valor do risco" esquilibram a leitura osmaniana.

A ficção é construída por estágios: a partir das informações verbalizadas e através de outras leituras. Esclarecemos:

"O romance moderno, por sua vez, obriga-nos a uma leitura diferente: o texto é, sem dúvida referencial, mas a construção não é feita, pois ela é de certo modo indecidível".<sup>11</sup>

A cada passo do livro, o leitor imaginário assentado do outro lado da escrivantina, acompanha a produção simbólica que se levanta, e escapa a classificações.

No intratexto da produção osmaniana, em Guerra sem Testemunhas, ele é Willy Mompou:

"o parceiro inventado por mim (...) terá uma presença mal definida no livro. Não é um sósia que destaque de mim mesmo e pus à minha frente, sempre com a função de interrogar-me ou de corrigir minhas afirmativas." (Guerra sem Testemunhas, p. 24).

Outras vezes, dispensa-o, quando prescinde do outro e torna a direção absoluta da escrita e plana na absoluta consciência de sua destinação, sem ambigüidades:

"No momento, dando por inexistente, (ao leitor) indagaremos (enquanto que avulte, em mim, a matéria desta obra, débil ainda e indecisa, dando que os livros assim nascem, ampliando-se no curso, como os rios) sobre alguns pressupostos, talvez indispensáveis, em nossas estruturas, ao jovem que se destina às letras". (Guerra sem Testemunhas, p.24)

Há uma determinação (consciente?) de poupar o leitor das reflexões, da encenação da obra:

"dessa parte larvar e desesperada do meu livro; também não quero calar sobre ela". (A Rainha, p. 62)

O texto osmaniano pensa esta tensão de chamamento e pudor por um leitor-personagem, testemunha na "incerteza e no tumulto (de que) enconde-se o fio a seguir".

Alçado à idealidade (inatingível, certamente, pois labutamos no reino da imperfeição) é, não o leitor crítico, por demais cético e armado de esquemas e normas pré-estabelecidas, destituídas, muita vez, do ardor, da paixão da leitura; mas um leitor que estabeleça relações, nexos, paralelos mesmo aqueles que soam incongruentes, mesmo para apontar antípodas, com outros textos, de diferentes épocas e interesses.

Toca-se na relação texto-leitor (ambos incondicionais operadores) e não mais se recorre ao tríduo memória - leitor - emoção:

"Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romances, estudei-os em autores e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, O Vermelho e o Negro, mas as leituras divergem e isto modifica-o. (...) Diferem o leitor atual e o de outros tempos". (A Rainha, p. 62).

Aponta-se não para uma memória completa, mas a uma memória em constante processo de transformação, enriquecimento, transmutação e certamente muitos nomes, aí, darão o lugar a outros não por descrédito, mas por passarem a assumir uma prioridade.

O leitor já não age por hipnose, mas por dilacerante lucidez, o que não significa insensibilidade; pelo contrário, ele tem, mais e mais, os sentidos aguçados, uma expectativa.

Muito se escreve, pouco se lê. Muito livro jaz, inerte, nas estantes, sem fruidor:

"Borges, na Zoologia Fantástica, lembra que nem todos os animais inventados perduraram: não encontraram eco no coração dos homens. Foi necessário decerto uma hecatombe de monstros para sobreviverem os unicórnios e os centauros". (A Rainha p. 64).

Uma frequência maníaca aos textos literários, quase sempre, redundando em um trabalho de leitura que fará dos textos e seus autores, "um lugar imaginário", um jogo arduo, onde

"o leitor é um dos horizontes do texto, assim como a ceita o pacto de se despersonalizar enquanto lê (...) escritura/leitura criam estas desrealizações, constituindo o saber como um gesto a reger-se sobre a flutuação dos valores: ao tempo em que faz o trabalho negativo de leitura sobre o tom a predominar sobre nosso desconhecimento, vai sendo feito também o trabalho afirmativo, de modo a trazerem à vista os sinais da ruptura se processando".<sup>12</sup>

Movimentando-se neste "jogo arduo", o leitor não pretende circular o texto, mas, convencido das necessidades de con

venções da escrita poética, e de seus meandros, fazer aparecer em sua luminosa plenitude fragmentos significativos do texto; como Roland Barthes procedeu com a novela de Balzac, Sarrasine e escreveu S/Z, fazendo oscilar, polemicamente, todas as certezas da crítica literária canonizada.

Como Vargas Llosa leu Madame Bovary, leu a vida e o momento histórico-literário de Flaubert, e, a partir desse rico imaginário veio à luz Flaubert e Madame Bovary - A Orgia Perpétua, exemplo de leitura "luminosa", explodindo de cortes disseminadores de significâncias.

Essa fidelidade ao universo da escrita nos proporcionaram leituras tais como a de Proust, de Goethe, em constante aprendizagem de leitura (como é próprio de espíritos superiores confessá-lo) geradora de escrita.

A leitura proustiana é auto-reflexiva, é órfica - volta-se para olhar o que a fascina:

"gostaríamos que ele (o autor) nos desse respostas, quanto tudo que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema a qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar".<sup>13</sup>

Já não se trata apenas da consciência da dimensão intelectual do ato da leitura, mas de suas repercussões, dos "desejos" que luzem na anulação da realidade experimentada:

"se nos acontece ainda hoje, folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais".<sup>14</sup>

A leitura se reveste da possibilidade de retornar no tempo, agora estilizado, partindo do vazio proporcionado pelo ato de ler, ficando a experiência vivida ofuscada pela leitura, guardada como sementes, do isolamento que explodirá a lembrança verbalizada, como estímulo da imaginação.

"Por isso não é o sujeito em si que desaparece, mas o texto, restando as impressões que ampliam as "conclusões" do autor do livro, abrindo espaço para "incitacões" experimentadas pelo leitor".<sup>15</sup>

O ato de ler e sua maturação são estágios de "preparação e espera", pois o leitor retira do tempo gasto com a leitura o resultado do confronto entre leitor e obra:

"uma ativação do ato de escrever que termina por transformar a impressão em expressão".<sup>16</sup>

Ao leitor obsecado, aflito (como Osman Lins, ou o narrador de A Rainha), o que acontece é principalmente uma sintonia, uma afinação com o texto:

"Sem a capacidade de intuindo-o, entrar o leitor em consonância com o tempo, com o ritmo (ou ritmos) do texto, não lhe será possível, por mais atento ou rápido que seja, penetrar em sua intimidade e sequer poderá verdadeiramente apreciá-lo". (Guerra sem Testemunhas, p. 157).

A expressão nasce de especial conjuntura propiciada por uma leitura que há de ser necessariamente impressionista, num plano inicial (o que não se confunde com fazer crítica impressionista ou impressionismo, oposição ao positivismo vigente em fins do Século XIX) e provavelmente, o segundo passo, crítico - expressiva, já no domínio pleno da realização escrita.

Desarranjam-se os meios de construção da leitura pacífica, controlada pela linearidade; exige-se a desconstrução de tudo que já se leu antes para entender o nível de construtibilidade de desses textos que se mantinham até a leitura de A Rainha dos Cárceres da Grécia (escolhido entre aqueles portadores de desordem leitoral) como intocáveis em sua forma estatuária.

Perde-se o medo do perjúrio. Todos os textos serão desarmados para que se possa vislumbrar até onde a máquina textual é capaz de despender fagulhas geratrizes de novos textos.

Essa "agradável fraude" só é possível quando desmontamos (para remontar) dois imaginários que se afinam na leitura - o do criador e o do leitor. Observam-se um e outro para que se possa escrever o texto dessas (mútuas) impressões de leitura.

N O T A S

1. INGARDEN, Roman. A Obra de Arte Literária. Trad. Albin E. Beau. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p.364.
2. TODOROV, Tzvetan. A Leitura como construção In Os Gêneros do Discurso. Trad. Elisa Angotti Kossovith. S.P. Martins Fontes, 1980, p. 84.
3. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. pág. 86.
4. Idem Ibidem. pág. 91.
5. BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. Trad. J. Guinsburg. SP. Perspectiva, 1977, p. 60.
6. Idem, Ibidem. pág. 53
7. BENJAMIN, walter. Le Narrateur. In Essais II (1935 - 1940). Trad. Maurice de Gandillac. Paris, Denoël/Gonthier, 1971 p. 75.
8. SANTOS, Laymert. Ler com os ouvidos. In Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. V44 n: (1/4) Jan. a Dez. 1986. Sec. Municipal de Cultura de São Paulo, p. 20.
9. Idem, Ib. p. 26
10. KATO, A. Mary. Leitor: De analisador a Reconstructor. In Boletim Bibliográfico, Op. Cit. p. 37.
11. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. pág. 94
12. CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. Lendo Clarice Lispector. S.P. Atual Editora, 1986, p. 80.  
 Ressentindo-se de uma análise que dê conta de especificidades, o autor, com a designação de "Tom Marrom", alude à generalizante homogeneização e neutralidade com que categorias como autor, obra, literatura, por exemplo, são lidas como, imagens acabadas, reduzidas a uma cinzenta e compactante abordagem.

13. PROUST, Marcel. Sobre a Leitura. Trad. Carlos Vogt. SP. Pontes, 1989, p. 30.
14. Idem Ibidem, p. 10
15. BARBOSA, João Alexandre. Paixão Crítica. In A Leitura do Intervalo. SP. luminuras, 1990, p. 48.
16. Id., Ib. p. 49

O ROMANCE MODERNO

II - A ESCRITURA

"É como se Butor crítico dissesse a seus leitores: façam comigo o que eu faço com esses autores: leiam-me como eu escrevo, escrevam-me como eu leio (reescrevam-me, continuem-me, completem-me com sua leitura como eu faço com os outros escritores), porque eles me escreveram de antemão e permitem que hoje eu seja lido". Leyla Perrone - Moisés. Texto, Crítica, Escritura.

"Gosto muito de tudo o que diz respeito à técnica, ao procedimento, ao segredo de fabricação, noção que desemboca num domínio romanesco e onírico extremamente rico, evocando a alquimia".

(Michel Butor, Apud Leyla Perrone-Moisés, Texto, Crítica, Escritura)

A compreensão da escrita romanesca de Osmand Lins se viabiliza na medida em que, fazendo incursões sobre o que se convencionou chamar de Romance Moderno, delineia-se uma teoria da ficção narrativa, buscada por criadores como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence.<sup>1</sup>

Deixando de cantar em coro, o criador sente a necessidade de individualidade; e, as manifestações literárias que, advindas do Modernismo (compreendido como movimentos artísticos desencadeados sobretudo nas últimas décadas do Século XIX e nas primeiras deste século) viriam a culminar na produção que está hoje ao nosso alcance, comprovando a existência de convergência de criação e não mais de escolas literárias, indiciando uma soberania do artista.

Este momento é o da compreensão de que entender arte é desligar-se <sup>de</sup> doutrinas, de pregações e conceber, o criador, sua própria linguagem, sua expressão.

Numa nítida contraproposta à visão positivista do mundo, escritores se voltaram para a existência de um "ego-entidade", contributo das pesquisas ligadas à natureza do inconsciente, do sub-consciente, interessadas num aperfeiçoamento do ser humano,

"pretendendo proceder a uma revisão radical das intenções e finalidades da pessoa."<sup>2</sup>

Compreendendo as profundas convulsões que se avizinhavam, Nietzsche, ao pretender "fender a história em dois" sentira o ponto crítico atingido pelo homem, nos últimos anos do oitocentos, momento em que os valores humanos sofreriam um radical e violento questionamento sobre a fé, a moral, as idéias pré-concebidas, passando a caracterizar toda uma era como a da instabilidade - a quebra, a fragmentação, a processual desintegração da fixidez, da certeza, o convívio com a desarticulação.

A escrita começava a expressar pontos luminosos, como Virgínia Woolf o confessa ao seu Diário:

"Tudo isso vem a confirmar minha idéia de que somos estilhaços e mosaicos; não, como se costumava afirmar, totalidades perfeitas, monolíticas, harmônicas".<sup>3</sup>

Constata-se a consciência de que o mundo conhecido se confrontava com o transitório, com o estilhaçamento; o pensamento supera este estágio inicial de desintegração, para passar a sentir que coisas aparentemente incompatíveis e excludentes poderiam fluir, de forma concomitante, mas para direções múltiplas, negando a expectativa da causalidade.

Há uma fragmentação generalizada na captação do que se tem a dizer, a expressar; a conclusão que se arrisca é contundente:

"A natureza humana não se encerra em enormes e exaustivos inventários de minuciosidade naturalista, dispostos e classificados sob títulos consagrados pelo uso, sendo, pelo contrário, esquiva, indeterminada, múltipla, muitas vezes implausível, infinitamente variada e essencialmente irredutível".<sup>4</sup>

A relação mutável entre o individual e o universo circunstancialmente variável são os novos fulcros de interesse, e neste interesse o criador seria capaz de coordenar,

"com modelos adequados ao novo pensar, aqueles elementos díspares que, após a fragmentação do mundo positivista, de outra forma teriam se mantido simplesmente soltos e caóticos".<sup>5</sup>

A narrativa ficcional que se escreve desde esses momentos iluminados de turbulência até os dias que correm é fruto dessa consciência de compreender, pela palavra e para a palavra, a vida íntima das contradições existenciais; todavia, conservando-lhes os necessários liames contraditórios.

Não que a busca de conciliação de opostos fosse uma inovação, em absoluto; mas, o que se tentou fazer com a palavra - a expressão do pensamento, numa composição feita de intertextos íntima e vitalmente unidos em que cada tonalidade ressoaria separadamente, ao lado de sua tonalidade contrária, seu comple-

mento, ao lado de sua antítese - uma progressão paradoxal, a du pla linha que percorre o mesmo sentido e se bifurca.

O momento da percepção dos díspares no mesmo signo é também o momento de nascimento de uma outra forma de encarar o discurso: depositário de criação e de crítica, tributário das contribuições do inconsciente.

A efetiva desarticulação dos gêneros, ocasionando a que à prosa de ficção acorram a poesia, o ensaio, a pintura, a música, a linguagem escrita é o espetáculo de muitas artes:

"Quaisquer que fossem suas particularidades, sempre foi o moderno igualado ao princípio desorganizador, as sociado ao assalto de Satã. A esse respeito, o Doutor Fausto de Thomas Mann é uma expressão sumária do modernismo. O que é satânico pode assumir muitas formas, além do pacto faustiano que está por baixo dele. Na música, pode consistir na ausência de melodia ou de noções diferentes de harmonia; em pintura, na ausência de figuras que representem coisas, na substituição de massas de cor ou de formas geométricas, no fato de que a tela não é preenchida; em ficção, na perda de linhas narrativas, na falta de valores familiares, na importância concedida a figuras marginais, fo ra da lei, em aspectos não familiares de caráter, ou no fato de que a narração nada reflete a não ser o que nela está; em poesia, na perda de acessibilidade fá-cil, na dependência puramente de linguagem, na junção de imagens interrompidas, irreconhecíveis. Em todas as artes, parece que se perde a voz humana, e isso re-presenta, claramente, a ação de uma força satânica".<sup>6</sup>

No equilíbrio dessas forças que se sustentam, culminando com a destruição do princípio de autoridade, gerou-se uma ou tra concepção de romance, a que originou produções como a de Ja mes Joyce, Kafka, Gide, William Faulkner, John Steinbeck, Vir-gínia Woolf, Thomas Mann, décadas após, de Ítalo Calvino, e de tantos outros transgressores da linguagem, portadores de desor-dem, de uma arte em perpétua devoração, um vórtice para o mundo em mutação, em progresso, em processo.

A narrativa ficcional que, gradualmente, se produzirá será uma contemplação preguiçosa de si mesma, alimentando-se de si mesma e criando a partir de si mesma; transforma seus restos e resíduos em novas iscas para se fortalecer e urdir uma tessi-tura de fios engenhosa e amorosamente trabalhada.

O texto romanesco que se escreverá comportará essa auto-contemplação e a apropriação de resíduos, na fabricação de novo texto.

Anatol Rosenfeld detectou, com argúcia, esse novo espírito no romance, o das adaptações ou articulações de novos métodos, outras soluções para "ver" a encenação ficcional, em que o "eu" se fragmenta e se decompõe, se estilhaça:

"Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (...) Assim, a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta Gottfried Benn chamou a catástrofe esquizóide, a fragmentação da unidade paradisíaca original".<sup>7</sup>

A esse cenário artístico, a essa configuração literária que fez do homem e de sua história o centro de suas interrogações, a esse momento da narrativa ficcional resultado do Modernismo que se espalhou pela Europa e Américas, herdeira fecunda dessa arte que a compreendeu e superou, dá-se a produção de Osman Lins.

Os textos, em que estão insertas as criações romanescas osmanianas, apontam para uma encenação do real - dando-se, neles, a perda de imitação de uma realidade pré-existente, passando-se à de "mise-en-scène", criação de uma realidade pela palavra.

Oferecem-se, numa confluência, publicados nas décadas de 70 e 80 (ou às vésperas de), textos de criadores como Italo Calvino (Se um viajante numa noite de inverno, 1979), Fernando Namora (Resposta a Matilde, 1980; O Rio Triste, 1982), José Cardoso Pires (O Delfim, 1968; Balada da Praia dos Cães, 1982), Mário Vargas Llosa (História de Mayta, 1984, os três ensaios de escrita teatral: Kathye y el hipopótamo, 1983, A Senhorita de TÁCNA, 1981, A Chunga, 1986), entre outros ficcionistas.

Uma abordagem confluyente conflagra uma figuração da escrita romanesca dessacralizando a aura escritural, instaurando uma construção de escrita - fraude - uma agradável fraude - podendo serem nomeados de escritos da leitura ou escrita literária ou literarizada.

Afirmando que suas "influências" mais diretas tenham sido Dante e Rabelais, Osman Lins escreverá na trilha dos leitores desses dois criadores, como Virginia Woolf, Thomas Hardy, Thomas Mann, Hermann Hesse, escritores perseguidos pela ânsia de ler e de escrever, consumidos pelo desejo de atingir uma técnica que se prestasse ao que tinham a dizer.

Virginia Woolf anota em seu Diário após uma leitura de Byron:

"Acho que, de todos os poemas de igual extensão, (Don Juan) é o mais agradável de se ler; uma qualidade que se deve, em parte, à natureza flexível, impensada, fortuita e galopante de seu método. Esse método é, por si mesmo, uma descoberta. É o que tenho procurado em vão - uma forma elástica, capaz de conter tudo o que se queira por nela".<sup>8</sup>

Muitos criadores têm sugerido, de forma simbólica, em seus escritos, o relacionamento entre disposição de escrever e técnica narrativa, envolvendo o ato de ler, a expectativa de leitura.

A escritora Julieta Godoy Ladeira,<sup>9</sup> pondo em perspectiva algumas tendências da produção ficcional das décadas de 70 - 80, aponta a fragmentação, como um caminho para "novas e surpreendentes combinações", a subversão dos gêneros, a colocação da engenharia da escrita ao alcance do leitor, a expressão que se torna texto, como indicadores de uma outra ordem na criação romanesca, anteriormente pensada e realizada por criadores de outras épocas, aqueles que não se sujeitaram à repetição, os que deixaram de ser copistas. Estes índices foram detectados por nós ao longo de nossa reflexão sobre o romance\* surgido das especulações do Modernismo (nas artes) vigente nas décadas iniciais de nosso século, perpassadas de ironias e contrastes.

\* Tivemos conhecimento da palestra da escritora após a conclusão de nossas pesquisas e não poderíamos nos furtar a referir a ligação que encontramos com nosso estudo.

Dentro dos indicadores acima referidos, destacamos um romance como Se um viajante numa noite de inverno (1979), de Ítalo Calvino, fazendo da leitura seu narrador e personagem, inscreve-a no espaço de um enredo fracionado por relatos iniciados e não desenvolvidos; este livro aponta o leitor-personagem como um elemento não-ingênuo, como aquele que despreza a aparência enganosa da leitura fragmentada e passa a mostrá-lo em obsessiva busca, deceptiva, sem dúvida, ao anúncio de cada narrativa, do cerne mesmo do fato literário.

Talvez o mova a esperança de que a emoção provocada pela curiosidade espiciçada pelo texto, que ameaça se armar e não o faz, supere o tédio da própria vida, encenando a ilusão de que, o que supostamente soa como "dêjà lu", possa ser revestido de novas letras, conservando-se sempre novo, a partir de outra organização estrutural. É inegável que o leitor "vive" um texto romanesco de leitura.

Os leitores de Ítalo Calvino e Osman Lins são unidos pela obsessão da leitura, convivem com a certeza de que a letra voltará a ser letra, no momento em que a narrativa se trai e se deixa entreabrir ao entendimento; é quando começa o lado vertiginoso da leitura, a elaboração de um conhecimento, o entrecenho que dos sistemas ideológicos, as provocações que aquelas leituras podem excitar.

Se um viajante numa noite de inverno e A Rainha dos Cárceres da Grécia conduzem seus leitores em ingente peregrinação pelos labirintos e corredores "carcerários" em que a escrita (ficcional, previdenciária, judiciária) fica guardada. As linhas intrincadas com que esses dois livros são traçados encaminham o observador ao poço originário da literatura:

"Era uma sala de cinco metros por sete, aprazível, com um lustroso piso de madeira e jarros de flores. O velho esburacou uma parede a golpes de martelo e de repente viu que por trás da parede havia outra, de aço. Abriu a leve cortina clara e debruçou-se à janela: dava para um abismo do qual não via o fim. Fez um rombo no assoalho, ouviu o rio que deslizava solene sob o piso e mergulhou para sempre nas águas caudalosas." (A Rainha, p. 212)

O movimento da leitura (e da escritura) em Ítalo Calvino e Osman Lins é circular; é nesta dimensão que o leitor se apercebe, do ponto em que se entrecruzam o momento de leitura e o lugar da escrita, delineados por narrativas interrompidas que impedem uma linearidade aos textos.

Criando a ilusão de fuga, pelo movimento da leitura (na verdade paramos para ler), o conhecimento, o entendimento do fato literário se revela nos "intervalos", sobretudo no que subjaz mais do que no que bôia à superfície da letra. Daí, porque, Calvino e O Lins, voltando-se, sobretudo, para uma origem, recuando aos primórdios da arte narrativa, olham igualmente para a questão da autoria. Extraviado o selo da autoria (primeira), tudo é roubo, pilhagem, trapaça.

O narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia, ao longo do texto, tenta interpretar, portanto, se apropriar para outra vez criar, instaurando, assim um romance da leitura romanesca. Criando a ladra Ana de Grécia, a que encarcera a compreensão do impenetrável - o deslize, o funcionamento, o mover do tempo.

Os leitores de Se um viajante numa noite de inverno e de A Rainha dos Cárceres da Grécia se encontram diante da constatação de que a escrita encarcera a fluidez da aventura da leitura, sua libertação.

A leitura espalha os segredos de Pandora presos pela palavra; preservando-a, contudo, de extraviar-se, possibilitando - circularmente - outra libertação dos signos.

As narrativas fragmentadas indiciam os planos, os projetos do homem, sempre esboçados, interrompidos, nunca executados em sua plenitude; tornam-se fascinantes porque um tênue fio condutor do enredo conseguindo se reduzir à epifania da enunciação do título, arma, no leitor, uma expectativa de ansiedade - um título majestoso como este criado por Osman Lins (A Rainha dos Cárceres da Grécia). Neste romance avalia-se toda uma vida dedicada à Literatura.

O intervalo leitura-escrita oferece ao leitor o espaço-tempo de reflexão de si mesmo, desencadeada pela transfiguração do real que se encena diante de seus olhos, transmutada, pela palavra, em efeito de real - a ficção. Ele se olha e se vê o quê?

Dentro desta sensível confluência dos aspectos vários que o romance assumiu nos anos 70 - 80 de nosso século, separamos Balada da Praia dos Cães, a que seu criador subtitulou "Dissertação sobre um crime", de 1982, reunindo escritos diversos, parodiando a burocracia judiciária e policial; reescreve o romance contemporâneo português, trabalho já iniciado com o livro O Delfim (1968), por José Cardoso Pires.

Há uma marca comum em que se inscrevem os que tentaram construir um romance que se voltasse para si mesmo, a fim de não fenecer, perdido num momento histórico que não sustentava um faz-de-conta encoberto:

"O desnudamento da ficcionalidade faz com que o texto exiba as marcas do seu próprio caráter fictivo, enquanto discurso encenado, em que o mundo real é posto entre parênteses sob o signo do fingimento (o como se).<sup>10</sup>

Nessa consciência de plena síntese (criação e crítica), há uma escrita palimpséstica e circular; destacamos um momento do texto osmaniano em que o leitor tem a impressão de haver lido a aquelas frases ou guardado na memória, sugestões que ficaram de tantos textos lidos e pensamos: estas frases podem ser de Virginia Woolf, de Clarice Lispector:

"Estremeceram as cortinas, levemente. Houve um pequeno sussurro e a vida das coisas continuou". (A Rainha p. 86)

Num toque de transcrição, tratando do perpassar invisível do sobrenatural sobre a concretude do palpável, Osman Lins reescreve não as duas geniais escritoras, mas Lima Barreto. Sim, Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, numa prova de reverência aos textos do romancista a quem tanto deve o autor de A Rainha dos Cárceres da Grécia.

"Mal as luzes brilharam, a paz externa quebrou-se. Houve um pequeno sussurro e a vida das coisas continuou."<sup>11</sup>

Esclarecemos: a leitura cuidadosa do livro dedicado à obra romanesca de Lima Barreto (já mencionado) abre nosso entendimento para a ligação profunda existente entre o ensaio escrito por Osman Lins sobre o espaço romanesco na obra barretiana (profundamente confessional, fugindo a normatismos e estreitezas de uma metodologia única e rígida) e as tendências osmanianas no trato com a ficção narrativa. A atualização do pensamento osmaniano numa forma que abarcasse a análise (o ensaio) e a ficção (o romance) - a matéria de todas as reflexões sobre a criação literária encontramos em A Rainha dos Cárceres da Grécia - numa urdidura ímpar do texto em sua essência plena. A com posição dos escritos de uma trajetória na arte literária.

Osman Lins escreveu, para o texto de Lima Barreto, uma teoria do romance; apontou os traços, a postura, a condição do criador que se entrega, incondicionalmente, à Literatura.

Alegorizando o romance com Avalovara; e, com A Rainha dos Cárceres da Grécia, Osman Lins define sua poética do texto romanesco.

Alguns elementos merecem relevo, na medida em que, de certa forma, ajudam a compor um quadro (flexível, é claro) da criação romanesca contemporânea, numa abrangência a que a própria obra sinaliza; isto é, inscrevendo-se em dimensões tão largas, também extrapola as fronteiras de nossa literatura:

1. O romance desenha uma escrita aracnídea, intrincadamente elaborada, com requinte de iluminuras;

2. O texto romanesco é, essencialmente, palimpsêstico, camadas sob camadas, pedras calcinadas pelo tempo de erudição e leitura.

3. Recriado pela leitura, o movimento do texto é circular.

4. A criação romanesca discute o lugar da autoria, não havendo ainda (se é que algum dia prescindirá dela, ou já o fez) cortado a mão que a criou.

5. Revitalizam-se, de forma inusitada, os elementos formadores do texto romanesco, insertos à escritura da composição, peças de sua funcionalidade e movimento: enredo - personagem - espaço - tempo.

6. Autonomiza o discurso, um "eu" narrador, depositário das confissões, arquiteto do texto, dissolvendo-se em suas próprias tramas e articulações.

7. O texto romanesco conforma-se pela intensidade com que o inconsciente da autoria e do narrador atraem o leitor para esta armadilha de palavras.

Detemo-nos, apenas, em alguns dos aspectos acima referidos, em virtude de haverem merecido, no curso desta leitura, uma atenção particular.

Retomamos a escrita osmaniana; ela, cônica de sua natureza aracnídea, suprindo-se de seu próprio discurso, essencializando-se em sua própria produção, sabendo-se invenção, desdobramento de outros discursos, reescrita de textos que parecem encenar outros textos, desfiguração de outra leitura-escrita, é a formação de uma teoria escritural:

"Como não inquietar-me ante essa versatilidade - que só agora parece revelar-se a mim - da escrita? Mais, como dar ainda o mesmo nome à escrita meio roxa na carta do teu pai (o papel cheirando a fumo) e que podes tocar quase como se tocasses no seu rosto, e àquela outra escrita, espectral, atribuída não a um ser que a grafa e sim a um ser que a pronuncia, ou, caso ainda mais retorcido, a um ser que age, ou para sermos exatos, é agido, em nosso espírito, pelo seu inviável discurso, centrado num "eu" cuja natureza me escapa? (...) Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita, alucina-me. Sou uma aranha cuspidando a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o "eu da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever - o que pode ou não ser falso - que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim." (A Rainha pp. 197 - 198)

O texto de Virginia Woolf comporta esta mesma imagem, sugerida na escrita do tempo, em Mrs. Dalloway, Passeio ao Farol, entrevista como um fio muito delicado que se alonga, acompanhando os movimentos da narração, estendendo-se, fecunda:

"S'agit-il d'une autre figure du temps - l'araignée, sécrétant à la fois le fil et la goutte d'eau transparente, goutte de temps capable de faire ployer, de sus pendre le fil du tempo? Fil d'Ariane? Fil menant a la caverne originare où les deux têtes d'un monstre tenant du Minotaure et de Cronos dévoreraient ensemble le tempo de la vie pris dans leur toile?"<sup>12</sup>

Algumas vezes cordão umbilical, outras fio de Ariadne; nessa urdidura, o criador tece suas personagens e sua escrita. Ligação entre o criador e suas criaturas, fio saído da matriz do tempo que concede a vida, e, ao mesmo tempo a devora, fio que entrelaça o tempo da história, da escritura e da vida.

A arte de OLins liga-se, também, ao conceito de "divertissement", atividade lúdica e libertadora, penetra nos temas, na estrutura dos textos. Aí se inscrevem criações como, entre as últimas produções de Fernando Namora, Resposta a Matilde - (1980).

Nesse espírito, o narrador é devorado, ludicamente, pelo seu próprio discurso, numa escritura em voz alta (no dizer barthesiano) - uma "estética do prazer textual".

A escritura em voz alta pertence ao "geno-texto", à significância:

"Seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções, o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem a tapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo da língua, não a do sentido, da linguagem".<sup>13</sup>

Linguagem feito música - o grão da escritura - O Espantalho - encontro das vozes do romance, rapsódia de que se compõe o narrador de A Rainha:

"uma curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas, divaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é um ádvena, perplexo. (...)

não seria criado antes de tudo para arremessar o seu discurso, de certo modo o vértice da obra, o ponto de encontro de muitos temas nela dispersos e aquele onde a linguagem, chegando a romper, incidentalmente, com os significados, alça-se a um diapasão de rara intensidade?" (A Rainha p. 147)

A síntese da escritura é agraciada, na desconexão de sua própria imagem, por melodiosos cognomes: Espantalho - Brisa - Vento - Largo - Sumetume - Torre - Chuvarada - Criatura - Súpeto - Escudo Luminoso - Susto Deles - Lá - Homem - Bãçira - Teto.

O método de composição dessa "escritura em voz alta", desse "divertissement" lúcido, ápice do discurso do livro é o de enxertia<sup>14</sup>. Introduzem-se ao longo do texto, insinuações, primeiramente, da dissolução que se avizinha, com a nomeação insólita do Espantalho, a desfiguração do que se armava como romance, para, ao abandonar o diário, acrescentarem-se narrativas curtas (quase aforísticas), prenúncio da linguagem que assumiria (o narrador) em sua absoluta incoerência as sementes de novo texto.

A enxertia se acentua, no correr do texto, com passagens de, Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll, somando se, insinuando-se à atmosfera fantástica que se armava, anunciando, no desenho dos olhos do gato, a degenerescência da Esfinge e seus segredos - a obra e seus sortilégios.

A Rainha dos Cárceres da Grécia contém reflexões sobre o romance e sua escritura que enfeixam todas as linhas que delineiam a poética que nos propusemos apresentar nesta leitura:

"Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto ilimitado o vosso alcance.

Por isto buscam as obras encarnações mais perduráveis que os homens e, num certo sentido, indestrutíveis: para que muitos espíritos, sucessivamente agulhoados pelos segredos infundáveis da obra, possam acumular decifrações." A Rainha p. 211)

Nessa escrita - mitogônica, em que se multiplicam significações, inscreve-se Hermes, configurando-se, A Rainha, uma escritura hermética; menos no sentido de arrevezada ou indecifrável, do que elaborada com requintes tais que apresentam um tecido inconsútil\* de composição.

Deve, essa escrita, ao deus, a malícia com que seduziu Apolo com os sons divinos tirados de uma lira, a disciplina com que Hermes conduz as almas perdidas aos juizes infernais, a eloqüência e persuasão que fazem da divindade merecer como holocausto, a língua dos animais imolados.

O mito se liga à pilhagem; a escritura à montagem de peças surripiadas, pilhadas, "encontradas" aqui e ali - essa armação, em que se destacam os ornamentos e arabescos destacados do desenho, compõe a escritura hermética.

Compondo uma leitura - escritura hermética, aracnídea estão a pilhagem e a enxertia, uma dissolução, reabsorção, recomposição de gêneros, textos colados.

A escrita de uma teoria romanesca com A Rainha dos Cárceres da Grécia se dá como em clarões, em florações, pondo em movimento textos "classificados", vivificando-os através de leituras que o narrador transforma em fragmentos, uma "poeira cintilante"<sup>15</sup> presentificando-as, tirando-lhes rótulos, devolvendo as à circulação.

Designando por teoria romanesca a reflexão compreensiva de um leque de textos anteriormente estudados, a meditação de uma ordem perceptível por linhas de significações; também, as sim entendemos a colocação de Schlegel por um romance - síntese proposto como uma teoria da escrita. A Rainha dos Cárceres da Grécia consigna, em sua arquitetura, essa teoria, realizada dois séculos depois. Como se enlaçam a intenção de OLins e de Schlegel:

---

\* em que desaparecem as ligaduras, as emendas.

"Sim, não consigo pensar num romance senão como uma mistura de narrativa, canto e outras formas (...) que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma intuição espiritual do objeto, feita com a serenidade da alma (Gemüt), do mesmo modo como convém contemplar com festiva alegria o jogo pleno de sentido das imagens divinas. Tal teoria do romance deveria ser ela mesma um romance, que restituísse cada timbre terno da fantasia e outra vez devolvesse o caos ao mundo cavaleiresco. As criaturas do passado aí viveriam sob novas formas; a sombra eterna de Dante erguer-se-ia de seu inferno, Laura, celeste, passearia diante de nós e Shakespeare praticaria cordialmente com Cervantes; e Sancho outra vez gracejaria com Dom Quixote.

Seriam verdadeiros arabescos, que, junto com as confissões, declarava no início de minha carta, são os únicos produtos românticos naturais de nosso tempo".<sup>16</sup>

A Rainha dos Cárceres da Grécia, fazendo do Espant  
lho, síntese da teoria romanesca, o símbolo da escritura, fragmentos disseminadores de significações e novas construções, apossa-se daquela que é, inegavelmente, uma das grandes conquistas do signo literário, sintetizar a poesia e a reflexão, desclassificando os textos e fazendo<sup>62</sup> imergir mais ricos para a circulação propiciada pela leitura, através da produção escritural de criadores como OLins.

NOTAS

1. Nota de rodapé, constante do artigo de J. M. Murry, de 10. 03.1923, pelos editores da Seleção dos Diários de Virgínia Woolf:  
 "O romance chegou a uma espécie de impasse com D.H. Lawrence, Katherine Mansfield e Virgínia Woolf - demonstrando falta de interesse pelo enredo e pela história das "inteligências mais originais" pela nova geração que escolheu a prosa ficcional como forma de expressão.  
 Woolf, Virgínia. Os Diários de Virgínia Woolf. Sel. e Trad. José Antônio Arantes. SP. Companhia das Letras - 1989, p. 103.
2. MCFARLANE, James. O Espírito do Modernismo. In Modernismo Guia Geral, 1890-1930. Org. Malcolm Bradbury e James Macfarlane. Trad. Denise Bottmann. SP. Companhia das Letras, 1989, pág. 59.
3. WOOLF, Virgínia. Op. Cit. pág. 104.
4. MCFARLANE, James. Op. Cit. pág. 63.
5. Id. Ib. pág. 65.
6. KARL, Frederick Robert. O Moderno e o Modernismo (A Soberania do Artista) 1885 - 1925. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1988, pág. 18.
7. ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. S.P. Perspectiva, 1969, pp. 84-86.
8. WOOLF, Virgínia. Op. Cit. pág. 35.
9. GODOY LADEIRA, Julieta. "Cuidado, livros chegando!". D.O. Leitura. São Paulo, 9(108) maio de 1991, págs. 6-7.
10. CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução à Transficcionalidade. Revista, 34 Letras. SP. Nº 3, março 1989, pág. 93.
11. BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. RJ. Tecnoprint Gráfica Ed. 1970, pág. 99.

12. DEFROMONT, Françoise. Le fil du temps. Europe Nº 676, 1985, pág. 23
13. BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. S.P. Perspectiva, 1977, pág. 86.
14. "L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe" (pág. 396)  
"Écrire veut dire greffer".  
Traduzimos por enxertia, o termo greffe, usado por Derrida em:  
DERRIDA, Jacques. Les greffes, retour au surjet. In. La Dissemination. Paris, Seuil, 1972.
15. Apud. Leyla Perrone - Moisés. A Crítica-Sedução de Barthes. In Texto, Crítica, Escritura. S.P., Ática, 1978, p. 114.
16. SCHLEGEL, Friedrich. Carta sobre o Romance (1800). In COSTA LIMA, Luis, O Controle do Imaginário. Rio de Janeiro, Forrence Universitária, 1989, pág. 163.

0 LUGAR DA AUTORIA

III - PACTO DE ESCRITA

"Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência".

Osman Lins, Avalovara.

Em anotação datada de 26 de maio, do diário do narrador-ensaísta, intérprete do romance de Júlia Marquês Enone, autora de A Rainha dos Cárceres da Grécia, encontramos:

"Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?" (A Rainha - pág. 5)

O tratamento da autoria, recoberto de afetos e cuidados do narrador, nos leva de forma irrecusável, a indagar sobre o lugar do autor no texto osmaniano, como indicativo das tendências ao questionamento por rechaçar ou resgatar o autor ao âmbito do texto literário, neste final do Século XX.

A análise estrutural, em voga nas décadas de 60 a 70, pretendendo ater-se tão somente aos limites das letras grafadas na demarcação da página, banuiu o criador e instituiu o narrador (criando-se de imediato vasta classificação para o mesmo) como reduto de neutralidade, elemento do qual se despojou de grande parte do drama, colocando-o num estado de semi-demência diante dos infortúnios do homem "moderno".

Comportará este narrador, os mitos, os medos de quem assina o texto, entes que murmuram em torno da palavra escrita, sequiosos de se fazerem representar na trama da construção verbal, enquanto pequenos nada que a ajudaram a compor?

O ensaísta-narrador, amante do romancista é advertido de que a intimidade que os ligou prejudicaria o rigor, a imparcialidade da interpretação:

"O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)". (A Rainha, pág. 4).

A "mão", a "história" e os "motivos obscuros" merecerão uma tenção particular em outro momento desta leitura.

Ignorando a quem escreve, aquele que atravessa o texto e pretende interpretá-lo está desprezando aspectos inerentes à criação que embora, teimosamente, se insista por descartá-los, eles persistem em se deixar ver e ler a qualquer despretençiosa compreensão de um texto ficcional.

O resgate da autoria se estabelece em três dimensões que privilegiamos: no domínio narratológico, na leitura da tradição e na reorganização do mundo.

A Rainha dos Cárceres da Grécia, de forma ímpar, na literatura brasileira, traz, à reflexão da teoria literária, aspectos do discurso ficcional que se estendem sobre pontos como a leitura palimpsêstica, as virtualidades da escrita, até os murmúrios do texto.

Examinando o aspecto do autor enquanto aquele que tem domínio sobre os elementos narratológicos,

"o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético com suas personagens, ações, coordenadas temporais, etc"<sup>1</sup>

Desta ótica, A Rainha dos Cárceres da Grécia comporta algumas autorias, relacionadas aos níveis de construção da Narrativa,<sup>2</sup> isto é, numa relação analógica, se desdobram em efeitos de realidade duplamente objetivadas.

Explicamos a primeira outorgada a Osman Lins, enquanto autor nomeadamente expresso na capa e folha de rosto do livro, confirmado por menções feitas por ele mesmo em depoimentos, entrevistas, depois corroboradas por resenhas, comentários de outrem; e, uma segunda autoria (ao nível segundo da diegese) a que o narrador - ensaísta consigna a Júlia Marquezim Enone, escritora de romance homônimo.

Vemos aqui duas relações: a primeira entre Osman Lins (autor) e seu texto e a segunda entre ensaísta e o texto de Júlia.

A autoria, inevitavelmente, nos leva a reconhecer o princípio de autoridade que se projeta sobre o leitor, semelhante à que se estendeu sobre o narrador - ensaísta, emanada do texto de "Júlia".

A pergunta é: há relevância na percepção do não - escrito, na compreensão dos murmúrios e silêncios do texto, no fato de que não une autor e intérprete mais que a página escrita?

A autoridade emanada do autor acontece em decorrência do contexto sócio-cultural e de especiais procedimentos, gerando uma atitude que determinará as simpatias, os questionamentos, as querelas, dando origem a alguma coisa além de estilo, algo que se definirá como uma postura escritural, uma écriture.

Inserido num contexto agressivo - repressivo - ditatorial dos anos 60 - 70, OLins não se furtou às solicitações e injunções deste momento inóspito. A criação que ele elaborou questiona de forma explícita as linhas históricas de um Brasil caótico, revelando em tal conjuntura suas coordenadas culturais, sociais e ideológicas, fazendo a literatura revelar pela palavra escrita: "Eu sou isto!" num arrebatador trabalho de queda das máscaras do poder.

OLins põe nos ensaios<sup>3</sup> suas dúvidas, perplexidades, esperanças, seus pasmos diante do desinteresse, do pouco caso da Ideologia<sup>4</sup> pelo trabalho do escritor e suas implicações no tocante às gerações vindouras, por um apreço pela cultura, pela arte, pela leitura; por sua responsabilidade na circulação dos signos cósmicos estabeleceu um diálogo entre crítica e ficção, desde Guerra sem Testemunhas, onde inventa um parceiro (Willy Monpou), com a

"função de tornar menos árido o escrito, tanto para o leitor assim como para o autor, que, afeito a exercícios de imaginação e aqui sofrendo a ascendência das idéias, quer, com o artifício, amenizar sua tarefa".  
(Guerra sem Testemunhas, pág. 25)

Em Guerra sem Testemunhas, OLins, dialogicamente se situa enquanto escritor, cōnscio da realidade penosa de um país es

magado por uma História de enganos, que ignora, castra, aniquila o criador. Os dois polos de equilíbrio de sua produção também aí se delineiam: a leitura e a escrita.

O nosso texto atravessará, freqüentemente, Guerra sem Testemunhas enquanto depositário de signos que perpassam toda a produção ficcional osmaniana, especialmente ajudando-nos a compreender a inteligência de sua expressividade.

Dono do texto e presidindo a gestação pelo verbo ao encadeamento de elementos que depois de enovelados se mostrarão enquanto um tecido aos nossos olhos, o autor de A Rainha dos Cárceres, conquanto tente fundir ficção e ensaio literário numa mesma tessitura, não prescinde dos tradicionais elementos que sustentam a trama narrativa: enredo, personagem, espaço e tempo:

"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 de 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". (A Rainha pág. 9).

O narrador - ensaísta, leitor do romance de Júlia Marquês Enone, tece seu texto através das linhas poéticas de aproveitamento destes fios mínimos de condução da narrativa, numa resposta aos arautos do total despojamento do texto ficcional, que tentam desertá-lo dos elementos que mantêm viva a arte de escrever "histórias".

Não obstante o manejo dos convencionais elementos narrativos trabalhados por Olins, o que nós, seus leitores e o narrador do romance procuramos é:

"Descobrir nele o que há de elaborado e pessoal - e as minhas descobertas nesse campo, até agora descontínuas e indisciplinadas, deixam apenas entrever aqueles veios encobertos - será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha". (A Rainha - pág. 9).

A desconfiança de OLins diante do caudal de esquematismos e linhas de investigação da construção do texto literário, em voga durante os anos que perpassam sua produção (1955 - 1976) levou-o a atentar no empobrecimento que o radicalismo de algumas posições críticas impingiram à escrita. O exame rigorosamente racional das potencialidades de estéticas que surgiam a esse tempo proporcionou a OLins o cuidado com as estratégias narrativas, as configurações compositivas, a economia interna da concepção verbal, constituindo-se a sua escrita uma deliberada e consciente atitude de recriador, daquele que reporá em circulação, fazendo-os reviver, saídos da tradição, os signos que se adequam aos seus projetos de escritor:

"A categoria de "autor" é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimento e idéias (...) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora".<sup>5</sup>

Por ter vivido com valentia e dignidade sua circunstancialidade histórica, OLins nos credencia, seja através de contribuição teórico-metodológica da arte narrativa (nos ensaios e textos metalinguísticos), entrevistas, depoimentos sobre o desbaratamento da escrita diante dos limites rígidos de gênero), seja na consecução do que se nomeou de escritor - crítico, a evidenciar as explícitas relações que mantem com o narrador, compreendido como autor textual criado e ativado pelo escritor.

O predomínio da criação na 1ª pessoa anima-nos a explicitar a ligação estreita suscitada pela unidade (tempo - espaço - cosmo) atingida com Avalovara (1973) e rescrita com Maria de França, em A Rainha dos Cárceres da Grécia, com capítulo dedicado a este fim, quando a História (a mão que escreve e que anima a enunciação) ameaça invadir a narração (narrador) e seu enunciado.

As relações entre autoria e narrador são por demais íntimas, a ponto de nos dispormos, a partir das digressões teóricas do narrador, fazê-las anunciadoras de uma poética osmaniana para a configuração do texto romanescos.

A desconfiança de OLins diante do caudal de esquematismos e linhas de investigação da construção do texto literário, em voga durante os anos que perpassam sua produção (1955 - 1976) levou-o a atentar no empobrecimento que o radicalismo de algumas posições críticas impingiram à escrita. O exame rigorosamente racional das potencialidades de estéticas que surgiam a esse tempo proporcionou a OLins o cuidado com as estratégias narrativas, as configurações compositivas, a economia interna da concepção verbal, constituindo-se a sua escrita uma deliberada e consciente atitude de recriador, daquele que reporá em circulação, fazendo-os revivescer, saídos da tradição, os signos que se adequam aos seus projetos de escritor:

"A categoria de "autor" é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimento e idéias (...) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora".<sup>5</sup>

Por ter vivido com valentia e dignidade sua circunstancialidade histórica, OLins nos credencia, seja através de contribuição teórico-metodológica da arte narrativa (nos ensaios e textos metalinguísticos), entrevistas, depoimentos sobre o desmembramento da escrita diante dos limites rígidos de gênero), seja na consecução do que se nomeou de escritor - crítico, a evidenciar as explícitas relações que mantem com o narrador, compreendido como autor textual criado e ativado pelo escritor.

O predomínio da criação na 1ª pessoa anima-nos a explicitar a ligação estreita suscitada pela unidade (tempo - espaço - cosmo) atingida com Avalovara (1973) e rescrita com Maria de França, em A Rainha dos Cárceres da Grécia, com capítulo dedicado a este fim, quando a História (a mão que escreve e que anima a enunciação) ameaça invadir a narração (narrador) e seu enunciado.

As relações entre autoria e narrador são por demais íntimas, a ponto de nos dispormos, a partir das digressões teóricas do narrador, fazê-las anunciadoras de uma poética osmaniana para a configuração do texto romanescos.

É interessante ressaltar o dialogismo estabelecido entre autor e narrador, e indagar dos encontros e desencontros de juízos de valor e concepções "de vida", isto é, até que ponto autor e personagem-narrador se identificariam ideologicamente:

"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". (A Rainha pág. 15)

A "consideração" a que o autor aspirava não era qualquer outra coisa senão ser lido e pela leitura constituir-se em signo na circulação da literatura, sem conspurcar-se:

"A glória, para o verdadeiro escritor, é ser lido - principalmente pelo seu povo - e poder viver do seu trabalho sem precisar de envilecê-lo. (...) (Do Ideal e da Glória, pág. 47)

O escritor quer ser, com o seu livro, uma voz dentre muitas, não a voz definitiva, não a fala final, a única. Seja como for, ele, se consciente da sua condição, não ambiciona sufocar com a sua voz o rumor das outras vozes. Quer ser apenas uma voz a mais". (Idem, pág. 64).

O ensaísta-narrador assume em plenitude o Outro do diálogo criador-personagem, enquanto equilibra a tensão entre as duas partes de mundos irreconciliáveis - ser do mundo real e entidade do mundo ficcional, numa violenta irrupção de consciência da natureza artística da escrita, numa entrega à Arte encontrada nos textos de Thomas Mann, Morte em Veneza e Tônio Kröger, leituras caras a OLins em que o arrebatamento da beleza é o inexorável caminho do ponto final da frase - a Morte.

O narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia e o de Avalovara percorrem a agonia e o êxtase do criador OLins em estado de constante sobressalto e furor contido:

"...sou acre, unguento cáustico, nadam estilhaços de ossos no meu sangue e em mim o ato criador se confunde com obstinação, transito afável e calado entre as pessoas, morto de cólera e amolando os dentes em segredo para morder, despedaçar e cuspir o que me cerca, como quem morde, despedaça e cospe o nó de couro de corda apertado nos pulsos". (Avalovara p: 372).

Mundos inconciliáveis, o da ficção e o da vida? Não os via assim OLins e a isso pretendemos chegar, passo a passo pelas vias oferecidas pelo autor e seus narradores, ou seja, entender como OLins abocanhou, ruminou e lançou fora de si o que viu da História. É também a esta conclusão que chega aquele que enfrenta seus enigmas, numa fusão de vida e obra:

"A percepção que ele tinha de sua própria vida (em suas vivências pernambucana, européia e paulistana) e a de vidas encontra-se complexamente intrincada com sua imensa cultura mitológica, filosófica, matemática, literária, artística, religiosa, erótica, ocultista, etc. Portanto como todos estes setores foram intensamente sentidos e amalgamados na sua ficção, sua obra e sua vida são inseparáveis. No entanto, e este é o seu grande mérito, ele criou um mundo estético-ficcional "per se", individual e auto-suficiente, autônomo em suas coordenadas imaginativas e literárias. Osman não foi um repetidor gráfico de sua vida, ele foi um mágico, um alquimista, um criador".<sup>6</sup>

O texto osmaniano se constitui elaborado trabalho de ruminação intertextual dentro do grande texto já escrito, e a isto voltaremos no momento desta leitura de OLins que se detiver na verificação de seus autores prediletos.

O segundo aspecto das relações entre autoria e narrador se dirige àqueles elementos que mereceram de OLins acurado exame: o criador e a tradição estético - literária.

OLins leu a tradição com argúcia, sem perder a inteireza de um olhar pleno de desconfiança e ironia, não tão exacerbadamente desconfiado e inônico que o impedisse de ver e escrever a beleza da vida e sondar seus mistérios.

Em nenhum momento de desalento o azedume consegue desfigurar um ideal: escrever para aprofundar a interação entre homem e cosmo.

Desconfiado das certezas estabelecidas, dos esquemas que explicam tudo e dos modelos que se prestam como fórmulas infalíveis à escrita, desde Nove, Novena seus escritos desvelam a nítida intenção de se aproveitar do que se lhe oferece (memó-

ria da infância, lugares guardados no coração, pessoas marcantes por seu incomum jeito de ser e viver, animais que ofereciam outra decifração do cosmo, momentos únicos por sua dilacerante atuação no tempo) e aí, muito à vontade, desfazer limites e deslizar entre o ser e o não ser, entre ser e parecer o legítimo e o ilegítimo, dono de um novo entretexo representativo.

"Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo tempo devorado". (Nove, Novena, O Pentágono de Hahn, pág. 72)

Esta flutuação nas dimensões do tempo e o à vontade com que o autor emerge com nova escrita é uma das marcas do fascínio do texto osmaniano, num aproveitamento da musicalidade, do tom, de personagens de outros livros para desfigurar sua ordem e limite, reorganizando os códigos e compondo uma outra configuração de palavras; esta outra conformação simbiótica, de invenção (o que pensa que inventa e se critica) não estanque, principalmente o destacado esquecimento, ferramenta de trabalho de uma memória pejada de responsabilidades:

"Mostra-me, esta última leitura (do livro de Júlia), que as personagens do livro sempre esquecem: compromissos, eventos, recomendações. Folheio os capítulos restantes e confirmo a anomalia. Que significa? Até agora escapara-me, casual ou arbitrária, merece exame." (A Rainha - pág. 22)

Um inventário por demais lírico do narrador é indício de uma espécie de exame a que o próprio criador OLins não fugirá em Avalóvara, numa busca de sua própria essência, nas três mulheres amadas pelo narrador, denunciadoras de tradições sobre que se inclinou; a de Pernambuco, a de S. Paulo e a européia. Em A Rainha dos Cárceres da Grécia as coisas sem valor de troca, não fraudáveis são reconhecidamente seu grande bem:

"O saldo, posso dizer dos meus cinquenta anos, os minutos afortunados, saldo não copioso e constituído quase sempre de coisas não comerciáveis". (A Rainha, p. 28).

A disposição do narrador - ensaísta a uma longa inquirição sobre o estabelecido se dá a custo durante um período em que este não pode "ler" e, doente, precisou se isolar num hospital, para tratamento, como por um excesso de visão:

"Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as cornoas vão cair dentro da pia), tenho um ar alucinado e pareço alucinado diante do mundo, o que é certo". (A Rainha, pág. 27).

Os dias de cegueira são dias epifânicos, em que o narrador encontra seu "eu" crítico, se vê no texto que analisa, para depois, ao recobrar a lucidez, desabrigado da luz da introspecção, não mais se reconhecer nos traços do livro que analisou.

"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 existí - se ao menos, existí para ela -, quando, no seu livro, em nada me reconheço?" (A Rainha, p. 36)

O real e o efeito de real, a realidade histórica e a fraude, aí se estabelece o embate entre autor e narrador.

A determinação de OLins de se fazer ouvir entre as vozes da criação literária se deu de forma análoga ao que se conclui da análise feita da obra de Kafka<sup>7</sup>, em que realmente o escritor tcheco criou uma literatura menor, dentro do grande texto em língua alemã, surgiu uma nova voz, em surpreendente aceção simbólica das agruras e rancores da importância, do esmagamento do ideal.

Os procedimentos osmanianos são os de sua personagem Júlia Marquezim Enone: "causando desvios nas normas". (A Rainha - pág. 39)

O criador inventa um mundo insólito e aí se dissimula, nas mais inesperadas "metamorfoses" (com perdão da alusão Kafkiana), para melhor destacar a voz que o leitor reconhece como a daquele que se eleva do gráfico, do desenho negro das letras.

Por um acordo tácito entre o que escreve e o que lê, entre aquele que acompanha uma produção escrita, e o que expõe as idiossincrasias que fazem vibrar manchetes que irrompem e interrompem a enunciação para não calar a História neste lugar, encontramos-nos - o autor, seus narradores e leitores:

"Caberá ao Congresso decidir se as eleições de 1970 serão diretas para governadores e Presidente da República". (Avalovara, pág. 184)

"Gemini 12 bate recorde no espaço e encerra com êxito sua missão". (Idem, Idem)

OLins faz o leitor estacar e despertar do acordo ficcional, do mútuo assentimento de ilusão para não esquecer que o compromisso é também e sobretudo com aquele nível de realidade repressiva, frutificada muito lentamente, e que criminosamente cerceia (daí, parece-nos a sua personagem nomeada Cercília, de Avalovara, a que, em busca de liberdade, se joga numa charrete sobre penhascos junto ao mar, em êxtase, em busca da amplidão, num desejo de eternizar um instante de comunhão cósmica, antes que o intervalo da narrativa histórica (a continuidade da História do homem) roube dela o arrebatamento daquele momento, engolida pela voragem do tempo) ato artístico, a liberdade de se inscrever no todo.

A produção osmaniana atesta uma ânsia de dispersão, de perda e 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.

Passamos à terceira face da autoria osmaniana: o que é o mundo para aquele que é autor?

OLins empreendeu em seu texto uma nítida presentificação da escrita, amparado pelos narradores apresentados na personalidade do "eu", dando à encenação, a voz do personagem que escreve que conta uma narrativa, sem dissimulação de oralidade: "A Rainha dos Cárceres da Grécia recusa esse pequeno amparo convencional, preferindo eliminar a distância entre viver e narrar". (A Rainha, pág. 77).

O narrador e as personagens têm a memória viva dos eventos; um círculo em que a voz da enunciação arrasta o enunciado pelo inesperado:

"Há portanto na obra um ir e vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e o seu duplo que fala, embora utilizem - uma e outro - o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante. Vê-se o leitor - e acompanha-o o crítico - embaraçado e inseguro: defronta-se com um locutor que não merece confiança alguma e que se esforça por não merecê-la, às custas de um jogo de acertos e equívocos, de aberturas e de restrições no seu campo de visão, por vezes tão limitado que resvala o absurdo". (...) (A Rainha, p. 76).

"O discurso, sempre amarrado a esse "eu" mutável e esquivo, prossegue, enquanto a personagem como que se extravía". (Idem, ibidem)

A interpretação a que OLins se propôs da obra de Lima Barreto, revelando indissociável união entre autoria e narrador é caminho sobremaneira convincente da inquirição sobre o pensamento do próprio OLins disseminado em seu texto romanesco ou de feição ensaística. O que se pode ler como vida irremediavelmente ficcionalizada, perdida a neutra aparência documentária. Afirmos o elevado grau de envolvimento de OLins com a realidade brasileira nesta transfiguração do signo referencial de seu momento pelos recuos que ousa ao passado nacional historicizado:

"Será preciso transcrever, selecionando fragmentos significativos para evitar citações muito longas, quatro pontos do romance onde retorna a enigmática presença dos soldados. Há neste recurso um artifício e mesmo deturpação. Ele confere nitidez ao que, no livro, se apresenta com um solo instrumental, cortado pelo alarido de tímboles. Mas não é também assim que procede o romancista quando deslinda um caráter? Não seleciona artificialmente, na infinitude dos possíveis (ou do que observou) os contados elementos que, mesmo na contradição, dão coerência e sentido às personagens" (A Rainha, pág. 124),

Constatamos uma viva coerência entre o "solo instrumental" e o "alarido de tímboles" como o choque necessário entre a História e seu afinado ritmo e as discrepâncias da experiência.

Retomando a postura barretiana, OLins faz sobressair uma profunda consciência da autoria - o que ocorre aos textos dos "incidentes"<sup>8</sup> da vida, é com "amorosa atenção" que compreende essa:

"incompatibilidade radical entre o autor e a estrutura social que o cerca: o assunto é o meio - a política, as desigualdades sociais, a alienação sob todos os aspectos - e a expressão atinge não raramente um tom de franca rebeldia". (Lima Barreto e o Espaço Romanesco, pág. 57)

A esse quadro sáfaro OLins (como Lima Barreto) oferece uma contra-alienação. O escritor, o articulador de signos, o organizador de palavras e frases se pergunta no mais profundo do seu ser sobre "a incompatibilidade" óbvia com que é obrigado a conviver:

"a situação do homem de espírito num quadro social leviano, indiferente e talvez mesmo adverso" Lima Barreto e o Espaço Romanesco, pág. 116)

A divisão desigual dos bens, dando lugar a privilégios, convertendo esses privilégios em leis reflete uma sociedade mal organizada e geradora de dissídios e infelicidade - ruína e pobreza. Uma literatura dos vencidos, dos que descobrem as engrenagens da eterna busca, dos que o delírio e a loucura autorizam uma cegueira da realidade circunstancial - para estas coisas está voltada a escrita osmaniana.

Observamos das reflexões de OLins sobre os escritos barretianos, e tomando Lima Barreto, aqui, como modelo do intelectual brasileiro consciente e íntegro, aliando a isto a probidade da postura ímpar de Graciliano Ramos, (dois escritores escolhidos por OLins como lídimos exemplos de irrepreensível conduta), advertência de que só a racionalidade poderá resgatar o homem de sua miséria. A razão e a probidade do homem de letras, sua consciência de vigilantes da palavra usada para dismantelar as ortodoxias que estreitam e anulam a vontade dos homens.

"Que outra saída haveria, quando ruína e morte, inexoráveis, tudo destroem? Mas estamos presos a um contexto inóspito, indiferente às nossas angústias existenciais. Não são os de alma branda e sim os bárbaros que governam o mundo, cuja organização desdenha o saber e a poesia. Se amamos a beleza e o conhecimento, não há lugar para nós". (Lima Barreto e o Espaço Romano, pág. 146).

Há mais que simpatia entre analisador e texto barretiano: perpassa uma total empatia entre os dois escritores e textos.

A rebeldia, a reflexão, a razão norteiam as atitudes lúcidas e reivindicatórias do texto osmaniano lutando por uma conscientização dos dirigentes, chama-os a uma revisão de valores como memória cultural brasileira, o livro, o papel do educador, a importância da universidade enquanto cérebro gerador de uma inteligência que tiraria do marasmo e da ignorância um povo que merece vida menos indigna que a que todos defendemos nos dias que correm.

A composição osmaniana faz vida e arte se invadirem:

"... um país como o nosso, onde a distância entre povo e classes dominantes é ampla". (A Rainha, pág. 97)

A ironia que o narrador-ensaísta utiliza para destacar as incoerências notórias e silenciadas no Hino à nação brasileira é agradavelmente repassada de humor:

"Todo o hinário cívico do Brasil observa respeitosa-mente as leis dessa estilística tão curiosa e por assim dizer perene, inclusive o Hino Nacional, no conjunto um exemplar perfeito do gênero, a começar pela adjetivação. Nele, as margens (do rio) são plácidas, o brado retumbante, fúlgido o sol, idolatrada a pátria; e o céu, como se não bastara ser formoso, é ainda profundo, límpido e risonho (risonhos, igualmente, os campos, inclusive os campos sáfaros), enquanto o país, como um herói fabuloso, surge impávido, belo, forte, sem deixar de ser - nesse quadro arbitrário e todo verbal - mãe gentil". (A Rainha, pág. 97)

"Por último, evento só compreensível no exaltado universo de uma retórica onde a regra de ouro é, ignorar o real, descem à terra, quando cintila a constelação do Cruzeiro, um sonho intenso (qual?) e simultaneamente um raio, um raio vívido - pois essa linguagem desconfia das coisas e venera os atributos -, um raio de esperança e de amor, um raio." (Idem, pág. 98).

Ao nível da enunciação, o narrador lentamente passa de uma surda cólera a um tal desalento diante da situação de irreversível abissalidade confirmada pelo autor no trato com o mundo, que a linha tênue que mantém os limites entre autoria e narrador beiram o perigo de iminente toque.

Desde Os Gestos (1957) OLins contém a ira que se dissimula em aparente expectativa:

"... como escritor, ainda havia em mim, quando o compus, uma brandura que não mais existe - e, se existe, é infiltrada de veneno. (...) Aí encontramos, apesar da minha experiência ainda curta, uma visão o seu tanto sombria da nossa condição". (Os Gestos, pág. 5 e 6)

OLins se reconheceu na pessoa de um criador progressivamente desalentado e colérico, preocupado com editoração, divulgação das obras, direitos autorais, tradução, elementos indicadores do processo de afirmação enquanto produtor, indícios de direitos que autenticam, que o legitimam profissionalmente no ofício de escritor.

A posição de OLins na conjuntura autor - livro - mercado foi a de quem ensina um comportamento em meio à barbárie livreira dominante, a mesma postura benjaminiana:

"Um escritor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém".<sup>9</sup>

A produção osmaniana teve também um caráter exemplar, na tentativa de ensinar o outro a se fazer reconhecer como produtor e principalmente a reformar a aparelhagem editorial. Exigiu respeito por um trabalho sério. Destacou a importância do escritor como um gerador de imagens, conduzindo a outros povos um país delineado a partir de seus artistas:

"... levar a outros povos o Brasil, imaginário, elaborado através dos seus poetas, dos seus narradores, e sem o qual o país chamado é quase como se não existisse". (Do Ideal e da Glória, pág. 107).

OLins fez do pacto com a literatura uma entrega incondicional, uma vocação, tornando a vida do produtor e do fruidor menos insípida, trazendo para a escrita "o palco de contradições de nossa ordem social".<sup>10</sup>

A ficcionalidade osmaniana revela a presença do autor numa inserção inegável que nos parece mais adequado (na terminologia narratológica) nomeá-lo "autor implicado". Ele se insinua, se deixa reconhecer, não hesita em lançar, no enunciado, as marcas de uma figura que se projetarão como traços da subjetividade do narrador.

OLins se responsabiliza (não renunciando a esta instância que a ciência da narrativa lhe concede) por uma postura de harmonizador, aquele que dá integralidade à narrativa, imprimindo no leitor a certeza de uma "percepção intuitiva de um todo artístico completo".<sup>11</sup>

Para enfrentarmos este "todo artístico completo", reelaborado com reverência e destemor, faz-se necessário lê-lo no texto de seus escritos, onde o autor entrega os dados e o narrador recobre ponto por ponto o desenho textual - ele e ele escrevem o texto: os dois.

Há um entrelaçamento entre autor e narrador dificilmente dissociável, resultando numa interação intratextual, cabendo ao leitor o trabalho de reconhecer essas marcas, servindo-se dos textos e de suas margens.

NOTAS

1. REIS, Carlos e M. LOPES, Ana Cristina. Dicionário de Teoria Narrativa. São Paulo, Ática, 1988, pág. 14.
2. Utiliz<sup>o</sup>ra maiúscula destacando a soberania do texto compacto, contendo outras narrativas.
3. Ensaio de Osman Lins citados:
 

Guerra sem Testemunhas. São Paulo, Ática, 1974.

Lima Barreto e o Espaço Romanesco. São Paulo, Ática, 1976.

Do Ideal e da Glória - Problemas Inculturais Brasileiros. São Paulo, Summus Editorial, 1977.

Evangelho na Taba. Outros Problemas Inculturais Brasileiros São Paulo, Summus Editorial, 1979.
4. Ideologia: demos o sentido que Roland Barthes atribui à expressão "ideologia da classe dominante", de uso corrente: "Pois a ideologia é o que? É precisamente a idéia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de "ideologia da classe dominante" por que existe efetivamente uma classe dominada: do lado dos dominados não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente - e é o último grau da alienação - a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina".
 

(Barthes, Roland. O Prazer do Texto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973. págs. 44 - 45)
5. TÁCCA, Oscar. As Vozes do Romance. Coimbra, Livraria Almedina, 1983, pág. 19.
6. Cultura, O Estado de São Paulo. Nº 12 - Ano IV, pág. 15 25/9/83. Entrevista de Regina Igel que prepara biografia literária de Osman Lins, concedida à escritora Julieta Godoy La deira.
7. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. KAFKA. Por uma literatura menor. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977. (Trad. Júlio Castañon Guimarães).

8. A palavra "incidentes" é aqui usada na acepção barthesiana: a vida é feita de momentos ímpares, únicos e suficientemente importantes em sua essência como definidores de uma composição, os biografemas. (Sade, Fourier, Loyola. Lisboa, Ed. 1979, pág. 14).
9. BENJAMIN, Walter. (Org. Flávio R. Köther) São Paulo, Ática, 1985, pág. 197.
10. BENJAMIN, Walter. Op. cit. pag. 208.
11. BOOTH, Wayne. A Retórica da Ficção. Lisboa. Ed. Arcádia - 1980, pág. 91.

VERSÕES DO IMAGINÁRIO

IV - OS DILEMAS DO NARRADOR

"Mas se tomo um papel ou, o que é mais grave e assustador, se alguém toma um papel e escreve "eu", e, por trás desse pronome, me põe no seu lugar, quem me garante mais nada? Eis-me então a nascer de uma expressão gramatical como o som nasce da boca, eis-me na dependência dessa articulação, a ela exposto, indefeso. (...) Meu formulador será o texto; e o destinatário nunca poderá insurgir-se contra ele, negá-lo. Posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um - este que, real e infinitamente sou no tempo".

Osman Lins, A Rainha dos Cárceres da Grécia, p. 197)

A Rainha dos Cárceres da Grécia estrutura-se a partir do diário do narrador - a ficção do diário que analisa, lê, outra ficção: um romance de igual título.

A autoria e a narração são refeitas a cada visita aos textos, assinados e assumidos por elementos da narrativa, caracterizados como instâncias; renascem sempre, outros (em constante: julgamento de valor através da leitura), a cada abordagem.

Como intuir uma mesma autoria para Os Gestos, Nove, No vena, Avalovara? No máximo, vislumbramos uma fragmentação de uma pretensa (até onde?) unidade. Os procedimentos divergem porque a leitura os modifica. A figuração que se processa na narração adquiriu, pela circulação no universo da Literatura, um passo no movimento dos signos.

Autoria e narração se encontram na identidade e na diferença com que se movem na perseguição comum ao que os articula e equilibra: a determinação de criar, pela leitura-escrita dos signos literários, uma outra realidade ficcional.

Em constante estado de auto-crítica, o narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia escreverá suas reflexões sobre Literatura, escolhendo alguns elementos, nesse exercício de auto-reflexibilidade, considerados em perpétua discussão, motivo que a mantém viva e fecunda.

Destacamos a articulação entre discurso literário e história como a essência de suas especulações; mas, dada sua natureza exigente de pormenores, desdobramos sua preocupação capital e apresentamo-las; a convivência do criador com a instrumentalidade teórica, o intertexto, o intratexto, as relações entre autor e leitor, a mitogonia do narrador, o conteúdo (o enredo), as personagens, a perspectiva de narratividade, e espaço-tempo, entre os pontos da ficção romanesca que atormentam o criador e que continuam a pesar poderosamente na estrutura do que ainda chamamos de romance.

Detemo-nos na apreciação de alguns desses aspectos nomeados "por pura abstração", tão intrincados eles convivem na urdidura do texto, enfeixados no imaginário do narrador, pois são concebidos em sua totalidade pela escritura e perceptíveis fragmentariamente, pela impossibilidade nossa de alcançarmos o todo coberto pela escrita.

Lemos, neste capítulo, a articulação dos mitos, os textos queridos, o entrecruzamento dos imaginários, o olhar que tenta cobrir os ângulos (quase todos labirínticos) do traçado da composição d'A Rainha dos Cárceres da Grécia.

O que primeiro chama nossa atenção é o diário - uma forma de aparência dócil, quase neutra, obediente às conveniências e disposições de ânimo do escritor, imune às contravenções do tempo - em tudo o diário dá uma impressão de docilidade.

Analisando as relações entre discurso e diário íntimo, afirma Maurice Blanchot:

"Écrire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs, mettre l'écriture sous cette protection, et c'est aussi se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heurteuse qu'on s'engage à ne pas menacer. Ce qui s'écrit s'enracine alors, bon gré mal gré, dans le quotidien et dans la perspective que le quotidien délimite. Les pensées les plus lointaines, les plus aberrantes, sont maintenues dans le cercle de la vie, quotidienne et ne doivent pas faire tort à la vérité".<sup>1</sup>

Lidando com a experiência presente e datada, com o vivido, o narrador, temeroso de enredamentos - inevitáveis - com os fios do imaginário, pois sua proposta é escrever, inicialmente, sobre seu relacionamento, suas lembranças com Julia Marques Enone, a escritora e amante (daí que texto e enlaçamento afetivo têm pesos e texturas desiguais), resolve ater-se ao "texto" de Julia, dispondo-se a interpretá-lo (apropriando-se dele), sob a admoestação de A.B., docente da Pontifícia Universidade Católica, de que sua intimidade com a "autora", em vez de vantagem, dada a proximidade com a criadora, se converta em entrave:

"O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)". (A Rainha, p. 4).

Condenado, portanto, em sua privilegiada condição de intimidade com Julia Marquezim Enone, esse pseudo-autor deverá articular três níveis de imagem, a que, na realidade, a palavra reduz a percepção da consciência (ou possibilidades de perspectiva narrativa) do narrador, das coisas e ações.

Diríamos que ele adentra o mundo das imagens pela circunstancialidade do que é apreendido como "real" - seu diário - o "livro" de Julia, atravessados pelo momento histórico brasileiro registrado de 26 de abril de 1974 a 23 de setembro de 1975, marcado pelas agruras da repressão militar; movendo-se, a medo, nos enredados textos que se dispõe a ler, como narrador a mônimo, confessa:

"Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe a onde vai quem se enreda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: "Iniciei o livro que, de vagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem". (A Rainha, p. 3)

As soluções estereotipadas, encontradas do longo da trajetória do Romance, são postas em cheque e refugadas em favor de uma mais flexível e inteligente praxis no trato com o romanesco, com a finalidade de que tanto criador quanto leitor se se beneficiários desta compreensão.

Descartando as abordagens achatadoras, superficializadoras, que transformam a estrutura romanesca em plantas panorâmicas, ignorando as camadas, em que, verdadeiramente, são conce idos e, logicamente, precisam ser lidos, cheias de meandros e melas fechadas, o narrador de A Rainha se ocupará dos tons, dos ritmos, da atmosfera, dos mistérios encobertos (mas criados) pela palavra.

Nesse aspecto, ele se aproximará do narrador (e escritor do diário) d'Os Moedeiros Falsos (1925), de Gide, enquanto persegue o que de tão óbvio não era, de fato, trazido à cena da

escritura - a tragicidade do homem, cõnscio do existir, diante do tempo:

"Uma espécie de trágico tem até hoje, parece-me, passado quase despercebido à literatura. O romance ocupou-se dos reveses da sorte, da boa ou da má fortuna, das relações sociais, do conflito das paixões, dos ca racteres, mas não da própria essência do ser."<sup>2</sup>

Desnudando ao leitor, sem obscurecer a poeticidade do texto, a articulação da escrita, mas, sobretudo dizendo-lhe que tudo isto é dissimulação, Gide prossegue o trabalho proposital, dos modernos, de compreender, ele mesmo, enquanto criador e facultar pela leitura das imagens, o entendimento dos pasmos do ho mem em face do seu destino, através da escrita.

A essência do ser e a essência do ser pela escrita per seguem os diaristas de Gide e de OLins.

Indeciso diante de qual opção escolher, se escrever um ensaio ou diário, o analista do livro de Julia desabafa:

"Todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto. Inviável, nos dois casos, o discurso chamado pessoal - que precisa as circunstâncias da enunciação. O ensaísta nunca se dirige a nós em um tempo e um lugar definidos: intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o ardil de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leitura (sempre estimã-veis) e seus conceitos (jamaís inconclusos). (A Rainha, p. 8).

Um contato cálido, direto, pessoal com o leitor, uma "nota elegíaca" ao criador privilegiado, coisas que a impessoalidade do ensaio literário baseado em esquemas fixos, descartando as surpresas e as dificuldades da leitura, aboliu dessa comunicação imaginária, mas profícua, da análise literária:

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

Abatendo por completo a frigidez tácita das comunicações sobre literatura, Osman Lins, por seu personagem, valoriza, através de tratamento pessoal, aqueles elementos que o Novo Romance francês submeteu (embora sem vitória) a um estatuto de aridez e desumanização, e ao que nos acostumamos a ler como romances. O Novo Romance ameaçou, tentou demonstrar serem virtualmente estêreos, a história (a efabulação), a personagem e toda sua carga dramático-existencial, o tempo, que se converterá em destinação de escritura e o espaço, em contígua convivência, dentro da urdidura do texto.

A carga dramática, trágica, originando desdobramentos do "real", é vigorosamente questionada por Robbe-Grillet, o que bastaria para afastar em definitivo, vinculações ou "dúvidas" da escrita osmaniana aos cânones do Novo Romance francês, afastando um dos pontos básicos para Osman Lins, dos elos profundos entre o homem e o abissal mistério cósmico, uma convivência entre os seres e as coisas, uma respiração comum.

Segundo o teorizador da "escola" francesa, as relações analógicas (homem-coisas), a metáfora que antropomorfiza os elementos da natureza, seriam as responsáveis por essa ânsia de espiritualização do universo, algo descabido da aventura da escrita, saindo do mundo das formas para um mundo de significações:

"L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard. L'homme voit les choses et il s'aperçoit, maintenant, qu'il peut échapper au pacte métaphysique que d'autres avaient conclu pour lui, jadis, et qu'il peut échapper du même coup à l'asservissement et à la peur. Qu'il peut..., qu'il pourra, du moins, un jour (...) Son coeur n'a plus besoin d'un gouffre où se loger. Car s'il refuse la communion, il refuse aussi la tragédie".<sup>3</sup>

Um mundo de significações, a comunhão, a tragédia são justamente as inquirições da leitura - escrita de A Rainha dos Cárceres da Grécia, desbancando noções de distância e aridez entre o homem - as palavras - as coisas:

"quando me ocupo em A Rainha dos Cárceres da Grécia, da leitura do romance, da contemplação do romance, ocupo-me também da nossa condição de habitantes do mundo, de contempladores do universo. Irritam-me os que assumem uma atitude auto-suficiente diante do mundo,

os que acham que o mundo para eles não tem segredos, não esconde nada; e, do mesmo modo, os que se põem diante da obra literária como se a devassassem de uma vez por todas e em todos os meandros. Mas o mundo é insondável e a obra é insondável. Mundo e obra são nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis". (Evangelho na Taba. p. 251)

Podemos observar que são posições antípodas diante das relações homem-cosmos, quando Osman Lins confere à escrita um olhar de entendimento do universo; enquanto Robbe-Grillet afirma:

"La minéralogie, la botanique ou la zoologie, au contraire, poursuivent la connaissance des textures (internes comme externes), de leur organisation, de leur fonctionnement et de leur genèse (des choses) (...) Le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons aucune prise. Comme l'ouvrier qui a déposé le marteau dont il n'a plus besoin, nous nous retrouvons une fois de plus en face des choses".<sup>4</sup>

Diante da descrição e das relações homem-cosmos, o Novo Romance confia esses afazeres à Ciência (ciências naturais e metafísica).

O diarista e pseudo-autor de A Rainha dos Cárceres da Grécia, tentando resolver os problemas com a efabulação do romance, ao enquadrar Julia fazendo Maria de França percorrer os corredores do sistema previdenciário brasileiro (em busca de uma pensão), fá-lo declarando-o como romance, tendo como moldura, lida e reescrita uma autoria - a leitura da tradição romanesca:

"Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma autoria?" (A Rainha p. 5)

A leitura da tradição, da autoria, a comparação dos textos é uma "revelação"; segundo Borges, essa leitura seria uma arte encaminhada do "anacronismo deliberado e das atribuições errôneas", desprovida de "normas", uma metodologia criada com o sabor da reflexão:

"Além do mais, estando eu longe de ser - e do desejo de ser - um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente". (A Rainha p. 6)

Recusando toda e qualquer autoridade de esteta profissional, o diarista vai se decidir por uma análise que dê conta dos meandros, da superfície, do não-dito, de forma ardorosa e na medida de possível coerência, sem cometer "mutilações voluntárias", um depoimento, quando mesmo, jamais destituído de emoções e envolvimento.

Observamos que se delineia uma proposta de análise, rejeitando esquemas pré-fabricados e tão só aproveitando, das práticas de interpretação literária, a determinação de vencer a tarefa a que se impôs, nunca com o desgosto que cerca algumas investigações, ou a neutralidade e o rigor de teorias, mas com a vontade expressa por OLins:

"A Rainha é um romance exposto, declarada e deliberadamente, às pressões do cotidiano. Detesto fórmulas. Não aceito fórmulas. meu lema é: explorar (...) Mas faz parte desse conhecimento (do ofício de escrever) saber que, na elaboração de uma obra, muitas forças operam simultaneamente. O espírito humano é misterioso e cheio de artimanhas. Como poderia a criação artística fugir a isso?" (Evangelho na Taba, p. 265)

Mergulhando na efabulação, sem desentranhá-la de suas constantes reflexões formais, o narrador dispensa ao enredo, um alhar atento, um dos papéis imprescindíveis ao romance (sob pena de decretar-lhe a morte) - sua importância se deve ao cargo arrial de desencadeador da narração em narrativa(s), do que é feito o texto.

O enredo leva o narrador a cruzar o ontem e o hoje de cidades como Olinda e Recife, até apaziguá-las na não-espacialidade, fazendo a criadora Julia promover uma simbiose a que resumimos em "recifolinda". Dos holandeses até a enchente dos anos setenta, deste século, passando por quatrocentos anos de história, no espaço intervalar da articulação do romance - entre discurso literário e inscrição da história.

Desfazendo as barreiras do tempo, este se presentifica e as duas épocas se invadem:

"Matias de Albuquerque punha sentinelas nas elevações de Olinda, para anunciar os mastros inimigos. Mas quem vê as forças que hoje nos invadem?(...)

Hipótese: Julia Marquezim Enone introduz o motivo da invasão para explorar o da resistência". (A Rainha, p. 139).

Este movimento histórico (ou de historicidades) traz uma nota de rodapé, do narrador, legitimando ou ilustrando "a autenticidade" do ensaio:

"Pode-se mesmo acrescentar que essa mensagem cifrada tem um alvo preciso, o sistema político vigente. A militância da futura escritora nos tumultos que agitaram, em sua juventude, a zona canavieira do Nordeste, reforçaria tal interpretação. Mas não será isto limitar o alcance do motivo? A resistência dos espoliados é um tema vigoroso. Representar a espoliação fere mais fundo do que representar a resistência". (A Rainha - p. 139)

Essas excrescências da narrativa, ao jeito de ligeiras digressões, atam os fios da temporalidade no discurso que se vai tecendo e estendendo o tecido de ação, de eventos que se notabilizam no texto do narrador, como resistência junto ao real: "quem ignora a voracidade com que uma parte do planeta explora a outra?" (A Rainha, p. 135).

A miséria se inscreve no espaço dominante da "ficção" de Julia - a miséria e seu cortejo de imolados:

"A habitação incendiada compunha-se de um quarto e uma cozinha. Quatorze pessoas moravam nos dois cômodos, sendo doze no quarto: só em uma cama, na hora da explosão, dormiam seis (...) vinham todos do campo, de Ubã, em Minas Gerais; ganha-se mais em São Paulo, mas sofre-se que nem um burro; ali amontoados com treze viventes, quase não via ninguém e, assim, mal conhecia os outros moradores (...) Vem à tona, por um acidente, a camada que - como os esgotos - se procura ocultar". (A Rainha p. 41)

As aventuras e peripécias de Maria de França, "personagem" de Julia M. Enone rompem os limites tópicos e temporais, enlaçam as sombras do passado e as perplexidades do presente numa tal dramaticidade que isto se converterá no tema do próprio romance.

Este subreptício trabalho temático e o domínio do encoberto levarão Maria de França do desvario à demência: "dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar". (A Rainha, p. 11)

As constantes investidas em busca de um benefício inalcançável e os sucessivos fracassos, não obstante o interesse do apaixonado de Maria de França - Nicolau Pompeu. -

"sob o influxo desse amor tão sem perspectivas quanto a carreira esportiva do noivo (...) manifesta-se na tentativa de ajudar a menina". (A Rainha p. 53)

uma disposição sisífica, Kafkeana de penetrar a intransponível burocracia previdenciária:

"Cabe-me, entretanto, a esta altura, ponderar se apenas devo sugerir, ou, ao contrário, expor passo a passo as suas idas e vindas no mundo em que entra a atuar - malévolo e desesperador -, feito de prorrogações, offícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio". (A Rainha p. 17)

Movendo-se nesta imediata dimensão da realidade, num gradual afastamento desta imagem, porquanto se inscreve como memória, num diário, o texto desagrega esta percepção imediatista e as recordações estabelecem liames com outro gênero de lembranças. O imaginário do narrador vai desencadear uma completa revisão de leitura e muitos nomes são realçados, outros dessacralizados. Nesse trabalho de memória - leitura-escrita, o leitor se verá coagido a também realizar idêntico exercício. Quem suplantará quem?

Neste jogo aberto pelo narrador, entrecruzam-se imaginários e aqui, solerte, no declarado reino da ficção, o faz-de-conta instaura o segundo nível de realismo; acontece uma sutil ruptura e o que se pode definir como lógico, como efeito, se inscreve como o alegre reino da fantasia.

No trato com fronteiras intercambiáveis, e para, com mais firmeza prosseguirmos, leiamos o que afirmou OLins, discutindo sobre a estrutura do romance, em entrevista ao Escritor Esdras do Nascimento, e diretamente vinculado à atividade do narrador:

"O romance é concebido em três camadas: a do real - real, a do real imaginário e a do imaginário - imaginário. A do real - real é a de todos nós: a dos acontecimentos de que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de Diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido, aqui e ali pelo noticiário da imprensa. Mas a quem é atribuído, no livro, esse diário que escrevi? A um professor secundário de História Natural. Ele se situa, já, no plano do real imaginário. Mas ele medita e escreve sobre um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constitui no meu livro, a camada do imaginário. Ora, o nosso professor, embecendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário. É esta, no que concerne ao ofício, a conquista mais ponderável do meu livro". (Evangelho da Taba, p. 252).

No projeto geral do livro, enfeixadas as diversas camadas ficcionais, o narrador desliza pelos intertícios da escritura, imprimindo-se, colando-se ao jogo de simulação, conservando uma autonomia que o credencia (não obstante plena de paixão e de hesitações), livre passagem, a si mesmo, da origem até a desintegração do texto.

Lemos a passagem do narrador para o pleno imaginário (classificado assim pelo próprio OLins) como uma não-passagem, mas um encarceramento, quando o texto perde suas intermitências.

A segunda camada, ou a do alegre reino da fantasia é, ao contrário do que se possa imaginar, o lugar onde a erudição do autor, seus livros, seus textos mais caros passam por uma leitura exigente, amadurecida, não destituída do fascínio da poesia, mas dando-lhe aquela consciência do que Walter Benjamin, com sabedoria, classificou como a beleza das coisas finamente consumadas; amadurecimento da erudição:

84

"Poderei afirmar que estou sozinho? Percorro com o olhar - e com a imaginação -, lento, minhas fileiras de livros, os que li e os que ainda estão por ler, os que desejo ardentemente ler. (...) (A Rainha, pág.65)

Será verdade, como nos assegura um apócrifo de São João, que, no Juízo final, todas as palavras voarão dos livros, inclusive das dos livros destruídos? Mágica revoadada! Não diz o códice se, nos livros que narram, voarão pela Terra as personagens: heróis, comparsas e bichos. Para mim, essa hora muitas vezes tem soado e os romances que já li abrem a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas. Quanto aos outros, permanecem invioláveis e eu contemplo-os do exterior, entre sobressaltado e insciente. Que escondem? Hão de revelar-me algum segredo? Estará a meu lado, aguardando só o gesto, simples, de os colher dessa árvore, um sumo fundamental? (Idem, pág. 66)

Vasta é a erudição do narrador como se pode constatar, ao longo desta leitura, pelas alusões intertextuais, a gama de seu conhecimento literário, o convívio íntimo com os nomes significativos das Letras.

A releitura se processa em vários níveis; caracterizando-se pelo questionamento, sobre o(s) sentimento(s) do que se escreveu, afastando a boa consciência, cortam-se os textos, fazendo-os refletir sobre si mesmos.

Véronique Boulais, analisando a escritura beckettiana, pergunta:

"le narrateur ne se révélerait-il pas aussi comme instance du seus?"<sup>5</sup>

Como se o narrador não emergisse do texto que no trabalho de se opor ao livre desenvolvimento do significante, isto é, desviando-lhe o caminho (aparentemente superficial), fizesse o enveredar por caminhos conduzidos e conhecidos por ele próprio, narrador, queremos dizer, encaminhasse, esse "eu" que lê, tudo que lhe passa sob os "olhos" nesse processuar-se de significações - construindo outras cadeias de significados, ele também um.

Nesse itinerário oferecido pelo narrador (imaginário-significância-sentido), descortinamos um "corpus" das leituras osmanianas.

Levantando alguns nomes capitais (índices para a compreensão de tão vasto imaginário), conscienciosamente reconhecidos como luzes nos descaminhos da escrita, destacam-se: Thomas Hardy, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Boccaccio, Cervantes, Shakespeare, Melville, Borges, Swift, Lewis Caeroll, Flaubert, Faulkner, V'Woolf, Camus, Walter Scott, Stendhal, Chaucer, os anônimos As Mil e uma Noites, os brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Lima Barreto, José J. Veiga, Clarice Lispector - lidos e apreciados em seus diferentes contextos, compõem uma matéria do que será a escritura literária osmaniana.

As Escrituras constituem a inquietação e o êxtase da palavra, o grande mistério e sua própria decifração, como podemos constatar em Avalovara, como o narrador conduz com o ritmo, a melodia, o movimento poético do encontro dos amantes, embalados pelas notas do Cântico dos Cânticos: o canto de entrega da escritura osmaniana ao fascínio da Literatura.

Entre as leituras imperiosas na "formação" do narrador, destacam-se V'Woolf, Thomas Hardy e Thomas Mann, entre outros, que analisaremos as injunções com o texto osmaniano.

Em Passeio do Farol (1927) - repetidas vezes citado por OLins, ao inquirir a Literatura sobre as indagações do "eu" e o tempo, ele encontra, neste livro, uma das maiores conquistas literárias para a junção vida - tempo - espaço:

"A Sra. Ramsay dizendo: "Páre, aqui, vida!, A Sra. Ramsay tentando transformar o momento em alguma coisa permanente (...) - isso era da mesma natureza que uma revelação. No meio do caos havia uma forma. Esse eterno repassar e refluir (olhou as nuvens passando e as folhas se movendo) foi arrojado na estabilidade. Páre, aqui, vida, disse a sra. Ramsay".

A aproximação vida-arte, uma atravessando a outra, uma vida se construindo de memória artística, tal foi uma das constantes do romance moderno e o encontro, décadas depois, entre Virgínia Woolf - Lima Barreto - Osman Lins, gerando um texto como A Rainha dos Cárceres da Grécia; a plenitude da confluência escritural:

"- Como uma obra de arte - (...) Qual o sentido da vida? Isso era tudo - uma pergunta simples; das que tendem a aguilhoar uma pessoa com o passar dos anos. A grande revelação nunca havia chegado. Ao invés disso, houve pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão; e aquele era um deles".<sup>7</sup>

Revelações que só o romance alcança, na fulguração das coisas descritas e transpassadas pela leitura-escritura. Na fulguração das coisas, e na consciência de sua limitação; segundo Lins, a perda de perspectiva, uma das contribuições de V Woolf ao romance - uma perda da "mortalidade" do olho humano na contemplação das coisas - uma espiritualização das coisas:

"Nesse sentido há um trecho de Virginia Woolf que me parece extremamente importante, a segunda parte de Through the lighthouse\*. Esta segunda parte do livro começa justamente com a descrição da casa onde a família havia passado o verão durante alguns anos. Começa com uma descrição minuciosa da casa. Ela está completamente desabitada. Isto já deixa bem claro que não há um olho humano contemplando nada". (Evangelho na Taba, pág. 215).

Transitando de um texto para outro, reencontro cuidadoso análise do tratamento que V Woolf concede ao espaço-tempo, aqui já no âmbito mais livre da ficção de A Rainha:

"As descrições do espaço - verdadeiras árias numa certa época (...) - alcançou o romance moderno e assumem por vezes a hegemonia, como na Segunda Parte (O Tempo Passa) desse delicado e elegante To the lighthouse, onde o espaço não constitui simplesmente o fundo mais ou menos espesso contra o qual se projetam as personagens: animada pela mão de Virginia Woolf, a velha ca-

\* O título original da obra de Virginia Woolf grafa-se To the lighthouse.

sa litorânea da Escócia onde antes vimos transitarem os Ramsay, pequena criadagem e convidados, aparecemos vazia, fechada e em silêncio, apenas visitada pelos ecos e reverberações, do mundo exterior, à espera de que tornem os antigos habitantes (alguns dos quais já estão mortos). (A Rainha, p. 107)

Reitera-se, evidencia-se, a partir de diversas oportunidades, a admiração, a reverência de OLins pela acuidade e a radical mudança que o romance moderno, diga-se - entre outros nomes - que Virgínia Woolf opera no tratamento do espaço na narrativa; deixando de ser um nome, um pretexto, um "écran", um cenário, para se infiltrar à essência da narração, contaminado de "vida", dos "ecos e reverberações" da História.

Confrontam-se o espaço-nome e o espaço que rompe as trivialidades das convenções, movendo-se, agora, na temporalidade do texto. O narrador d'A Rainha ainda sugere um certo temor diante da incompreensão dessa sintonia espaço-tempo:

"não parece o leitor do nosso tempo seguir o romancista nas suas preocupações com o espaço. Quase sempre, mostra-se pouco informado - quando não pouco sensível - em face da atenção concedida pelo romance moderno ao problema e quando alude ao espaço no livro que lê, como no Séclo XII um cortesão de Henrique e Alienor, limita-se a dizer que a história decorrer na Bretanha". (A Rainha, p. 107)

Nesta confrontação, o narrador volta a sugerir um retorno às formas antigas de narração e às soluções ingênuas (ou sábias) de seus narradores:

"Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome - quando muito, um nome encantatório. Iria então o narrador, século após século, cumprir esta lei?" (A Rainha, p.107)

A criação romanesca de V.Woolf amplia a "significação" do texto ficcional, oferecendo soluções para alguma coisa aparentemente resolvida como o espaço romanesco, que sai das minúcias catalográficas do realismo e entra numa fase de amplitude e "contaminação" - com a estrutura e a natureza do texto.

Passeio ao Farol, Orlando e Entre os Atos tocaram fundo a imaginação e a sensibilidade do leitor OLins. Virgínia Woolf superou as expectativas do moderno romance anglo-saxão; todo ele num momento de tateios e experimentações, mas essencialmente consciente de que tempo e espaço jamais voltariam, na ficção, a se estatizar ou mesmo a se volatizar, como acontecia às narrativas medievais, ou posteriores, em que a noção de "realismo" consumia a percepção daquilo que se movimenta como uma duração interior de tempo, articulada a uma topologia.

Mais que metamorfose, a personagem em Orlando passa por uma trans-cultura-figuração, num vôo de séculos, perfazendo a idealidade do que realmente se passa na mente humana - o poder de "viver" séculos em algumas horas de leitura, capturando a essencialidade da experiência "vivida"; o que Borges, mais tarde, trataria como momentos que resumem toda uma existência - aquele momento em que o herói sabe para sempre quem ele é - como é mostrado em El Aleph: os instantes epifânicos.<sup>8</sup>

A durée foi uma conquista da narrativa ficcional e o narrador de A Rainha utiliza-a, pela ótica da personagem, paralisando a invasão holandesa em plena vigência dos AIs nos anos 70, enlaçando temporalidades diversas e semelhantes na atmosfera de clausura.

Entre os Atos, a exacerbação das pesquisas de V Woolf na captura do tempo, nos deixa grafado o intervalo em que o tempo pode ser lido, até "tocado", entre uma encenação e outra, entre um erguer e outro de cabeça, como nos diz R. Barthes, naquela leitura, em que tiramos os olhos da página escrita para refletir sobre as perguntas que ela nos faz.

O diário de A Rainha dos Cárceres da Grécia se movimenta entre um erguer e outro da cabeça do leitor, entre um descanso e outro da leitura (quase diríamos da pena, da escrita) - o diarista entrelaçando o criar e o refletir sobre.

Os dilemas do escritor, seus pasmos diante das incoerências no convívio dos homens instigaram OLins e o levaram às

Passeio ao Farol, Orlando e Entre os Atos tocaram fundo a imaginação e a sensibilidade do leitor OLins. Virgínia Woolf superou as expectativas do moderno romance anglo-saxão; todo ele num momento de tateios e experimentações, mas essencialmente consciente de que tempo e espaço jamais voltariam, na ficção, a se estatizar ou mesmo a se volatizar, como acontecia às narrativas medievais, ou posteriores, em que a noção de "realismo" consumia a percepção daquilo que se movimenta como uma duração interior de tempo, articulada a uma topologia.

Mais que metamorfose, a personagem em Orlando passa por uma trans-cultura-figuração, num vôo de séculos, perfazendo a idealidade do que realmente se passa na mente humana - o poder de "viver" séculos em algumas horas de leitura, capturando a essencialidade da experiência "vivida"; o que Borges, mais tarde, trataria como momentos que resumem toda uma existência - aquele momento em que o herói sabe para sempre quem ele é - como é mostrado em El Aleph": os instantes epifânicos.<sup>8</sup>

A durée foi uma conquista da narrativa ficcional e o narrador de A Rainha utiliza-a, pela ótica da personagem, paralisando a invasão holandesa em plena vigência dos AIs nos anos 70, enlaçando temporalidades diversas e semelhantes na atmosfera de clausura.

Entre os Atos, a exacerbação das pesquisas de V Woolf na captura do tempo, nos deixa grafado o intervalo em que o tempo pode ser lido, até "tocado", entre uma encenação e outra, entre um erguer e outro de cabeça, como nos diz R. Barthes, naquela leitura, em que tiramos os olhos da página escrita para refletir sobre as perguntas que ela nos faz.

O diário de A Rainha dos Cárceres da Grécia se movimenta entre um erguer e outro da cabeça do leitor, entre um descanso e outro da leitura (quase diríamos da pena, da escrita) - o diarista entrelaçando o criar e o refletir sobre.

Os dilemas do escritor, seus pasmos diante das incoerências no convívio dos homens instigaram OLins e o levaram às

raias da exasperação diante da desigualdade de vida proporcionada aos habitantes deste planeta, da solidão criada por essa surda e

"Espessa crosta de pudor que nos separa uns dos outros e que o poeta, na solidão onde as mentiras se desfazem, anula". (A Rainha, p. 123)

Os profundos conflitos do escritor, a composição de um rosto, o rosto perdido de sua mãe, como o confessou, ou a solução apresentada em A Rainha dos Cárceres da Grécia e Avalovara - uma mulher mística de três faces, ou: "ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto". (A Rainha, p. 185)

Os movimentos íntimos que governam a decisão de optar pela escrita ficcional aproximam Olin de Thomas Mann, especialmente, com Morte em Veneza, a sedução do texto da beleza e a sua escritura - a morte do narrador; e, com Tônio Kroëger, dividido entre o real e a fantasia, "predestinado e amaldiçoado pela prisão da literatura:

"A literatura não é profissão alguma, e sim uma maldição - que saiba disso. Quando é que começa a se fazer sentir esta maldição? Cedo, terrivelmente cedo. Em um tempo quando ainda se pode viver em paz e harmonia com Deus e o mundo. Você começa a se sentir marcada, num contraste misterioso para com os outros, os comuns, os cordeiros; o abismo da ironia, da descrença, da oposição, da cognição, do sentimento, que a separa dos homens, torna-se mais e mais profundo, está isolada e daí em diante não há mais entendimento. Que destino!"<sup>9</sup>

O outro lado da questão é visto por Lisavieta Ivánovna, como o Entendimento proporcionado pela Literatura, vendo o escritor como um ser privilegiado, aquele que conhece as imagens da palavra e assim pode ler as máscaras das coisas, e desnudando-as das máscaras, chegar à leitura do enigma, a leitura do mistério cósmico que alguns criadores atingiram através da gradual liberação da palavra:

"Bem: o efeito purificante e sanador da Literatura, a destruição das paixões pela inteligência e pela palavra, a literatura como caminho para a compreensão, para o perdão e o amor, o poder libertador da linguagem, o espírito literário como fator mais nobre do espírito humano, o literato como homem perfeito, como santo - encarar as coisas assim seria dizer não as encarar com suficiente precisão?"<sup>10</sup>

Thomas Mann, em A Montanha Mágica, desmistifica o insucesso do escritor, as "funções da literatura", sua força libertadora, questões em que o narrador osmaniano se detém. Tônio Kroëger e o narrador de A Rainha promovem uma espécie de "recuperação da memória"; ambos têm em comum, o mistério da escrita, a que OLins dedica a preocupação de suas reflexões:

"que é próprio do escritor espicaçar, falar sem ser chamado, interferir, errar (errar! errar!, essa coisa tão fecunda e saudável) e procurar manter viva, por mais que isso lhe custe, a lembrança da dignidade humana e das obrigações que impõe a um homem o arriscado ofício de escrever". (Do Ideal e da Glória, p. 175)

Não deixa de aproximá-los (ao nível do enredo, a Tonio Kroëger e ao narrador de A Rainha) a mágoa da perda de um amor, a amarga sensação de uma paixão silenciosa, só recuperada pela escrita.

Nutrindo-se de alguns (entre tantos que se inscreveram na Literatura), o texto osmaniano, por seu próprio autor, reconhece esses sulcos, essas indelévels marcas, feitas manchas (agradável e prazerosamente) reconhecíveis num novo tecido; assim, prosseguimos, num trabalho de entendimento e articulação desses sulcos da leitura:

"Aí estão o Quixote, Madame Bovary, Julien Sorel, Rascolnikoff, o Judas, de Thomas Hardy, Heathcliff, as personagens de Tolstoi, de Balzac, de Shakespeare, toda a interminável lista de criações longínquas, que têm alimentado o nosso espírito". (Do Ideal e da Glória, p. 105)

Entre tantas criaturas evocadas dos textos de seus predecessores, um se destaca com força incomum no imaginário do narrador osmaniano, em seu espírito criativo - o Judas, herói de Judas, o obscuro, de Thomas Hardy.

Inscrito entre os romances do fracasso, em que este predomina, quando ideal e realidade se confrontam. OLins foi tremendamente influenciado pelas criações de Hardy: Judas, Sue e Arabela.

Imagens incôngruas do ideal (Judas), da instabilidade (Sue) e da mediocridade do ser humano (Arabela), estes personagens estão inscritos como riscos, sulcos; em especial Judas, nas origens dos mitos - palavras da ficção osmaniana:

"Deve-se observar, porém, que A Rainha dos Cárceres da Grécia exclui da sua temática o triunfo. Aí está, na linhagem de Judas, o obscuro, de Fome, de Manhattan Transfer, um livro de fracassos. A heroína, membro de uma classe oprimida, bate-se durante anos contra a burocracia que a desnorteia e cuja língua tenta aprender, sempre em vão. Que viria a fazer, em obra assim armada, uma série de quadros "positivos", evocando a vitória do país e a expulsão dos invasores?" (A Rainha, p. 138)

A busca incessante, a insana luta de Judas, esbatendo-se contra o muro de uma casta intelectual, seu desejo de penetrar no mundo das letras, seu desesperado amor por Sue, o desvario das incoerentes atitudes desta mulher em constante conflito interior, as sucessivas armadilhas de Arabela, até sua patética morte, entregando-se ao arquétipo do sofrimento sem porquê - entremesclam-se as passagens do livro de Jô às hurras da multidão indiferente ao ideal e ao fim de Judas. Essa trama que estruturou o romance de Hardy impressionou OLins pela coerência profunda da composição, marcando agudamente o espírito do escritor.

A infância do solitário Judas enfeixa-se em dois momentos: a guarda de valiosos grãos, fazendo-se de espantalho, afugentando os pássaros famintos, e, a saída do professor, em busca da cidade das letras, onde se faria pastor - outro fracasso absoluto, o encontro com a frustração e a infelicidade.

A primeira imagem, a dos pássaros, a matraca, a integração, o contato com aquele vasto campo aberto da natureza - a imagem dos pássaros e toda a potencialidade evocadora de que o imaginário do escritor foi capaz inscreveram a criação osmaniana desde Nove, Novena, com "O Pássaro Transparente", pássaro - poesia. O narrador é "um viveiro sombrio", tecendo, mas incerto de até onde o pássaro - texto o levaria. Nós, leitores de OLins, sabemos que ele o conduziu até Avalovara, o "pássaro feito de muitos pássaros" e se transsubstanciaria em A Rainha dos Cárceres, no Espantalho, texto tecido de muitos textos.

Já, aí, se articulavam os mitos osmanianos que se dispersariam por todo o seu texto, reescritos até a apoteose (o Es pantalho) obtida com a colagem de variados gêneros, com a superposição de linguagens diversas e a alquímica tessitura de muitas imagens, descobrindo na leitura-escritura, "um modo criador e livre de existir".

Não é na lealdade da eterna harmonia, mas na coerência do infausto, do que ultrapassa o entendimento, o medo, o mal são perseguidos pela narração de A Rainha dos Cárceres da Grécia, pelos mitos: as mãos, os pássaros, a Memória, as Escrituras.

São imaginários que se entrecruzam - Thomas Hardy e Osman Lins e seus leitores - numa leitura que guarda a expectativa de uma virtual interação de leitura, para que haja uma compreensão da temática do fracasso:

"O verdadeiro peso, nos romances, da vitória - sempre luminosa - e do seu negro contrário, pede uma reflexão. Há aí ardis, enganos, incompreensões. Não quero o fim dos heróis que triunfem no amor ou na luta. Inimigos para sempre extintos não existem - a sua morte, em todo caso, nunca é a morte do Mal - e que amor tão inflamado será imune à senilidade e ao fim? Importa, mesmo assim, que cintilem, na vida e nas histórias, esses momentos prodigiosos nos quais o ser amado cede à veemência do que ama ou o antagonista desaba". (A Rainha, p. 140)

Só a morte pôs fim ao ideal e ao amor de Judas, miserável em sua absoluta solidão e amargura.

Só a morte pôs termo à luta de Julia M. Enone, personagem na Linguagem de Judas.

Nesse trânsito, do romanesco à vida real (caso possamos afirmar que no trato com o ficcional um criador consiga tal desvencilhamento), pois um invade o outro, numa tentativa de guardar imagens desses momentos diferentes na linearidade das coisas, o narrador reflete sobre essas abstrações do homem: o dos momentos de "felicidade":

"Transitórios, eles correspondem a um encontro feliz de circunstâncias e vibram com harmonia: há um acordo entre o desejo do homem e o variável universo, perfuramos a névoa que nos cobre, conhecemos algo a que damos muitos nomes e que não tem nenhum. Exaltação? Beatitude? Êxtase? Estamos do outro lado, sem memória e se alguma lembrança conservamos é a do desejo agora alcançado. Nada sabemos, mais, da senectude, do efêmero, da morte. Muitas vezes tenta o escritor representar essas felizes injunções não nomeáveis. Para quê? Para acrescentar, por artes do imaginário, tais ocorrências; para contrapor, ao que tão depressa nos foge, uma espécie de eternidade". (A Rainha, p. 140)

Nessa disposição de "lealdade" à vida, o narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia atravessa, nas aberturas da digesse, a História, com toda a composição infaustuosa que lhe é própria, desfigura a íntegra imagem das frases feitas da imprensa, faz ruir a fachada beneficentária do INPS, até os recônditos da incongruência;

"Chama-se Gertrudes Maria da Conceição, nasceu em Guaringuetá, Minas Gerais, a 19 de janeiro de 1842 e só agora, com 133 anos, está solicitando aposentadoria no INPS". (A Rainha, p. 141)

desalienando, entre outros, os fiéis espectadores do Jornal Nacional, da TV Globo, chamando-lhes a atenção para o insólito da vida em absoluta desarmonia com a encenação oferecida ao povo:

"Mas não é leal à vida e, portanto, aos leitores, o narrador que insiste na representação dos momentos harmoniosos, dando curso ordinário e certo ar invulnerável ao que sabemos raro e frágil. Inadmissível que recuse, na sua obra, os aspectos infaustos, mesmo porque esta é a substância da vida, vindo daí muito da força e da transcendência que, de Édipo a K., dignifica tantas narrativas, solidárias a tal ponto com a incerteza da nossa condição que todo enxerto feliz as desintegraria. (...) Querem tais obras representar, sob uma luz intensa, certos aspectos da condição humana - e essas mortes, aí, são geradoras dos textos que as relatam". (A Rainha, p. 141)

Que fariam vivos, a Sra. Ramsay, Aschenbach, Judas, Marie de France? Suas mortes tecem os textos que as encenam, com mais vigor e comoção; são os fios que unem as escrituras que os gerou. A confluência que os irmana marca-os como leitores uns dos outros - uma inexplicável ligação só apreendida por um o-

lhar edipiano. Edipiano e não órfico; ou os dois, encaminhando o leitor para uma visão inquietante diante dos mistérios, das coisas que se des-figuram ao traço de sua mão.

Aqui nos adentramos num dos mais ricos veios: os arabescos ou mitos do texto osmaniano - a composição da mitogonia da narração: as mãos, os pássaros, a obsessão pelos textos bíblicos; campo fértil e fascinante, em que o imaginário impera despoticamente, em "muitas frentes", textos - mitos que descartam a expressão do real e estabelecem a incerteza do divisor das dimensões, talvez por se inserir, aí, sinuosamente, a sensação de possibilidade de, pela leitura, a leitoria ser atingida por essa inquietação cósmica.

O narrador divide o texto enoniano em cinco capítulos - tantos quantos os dedos das mãos e acompanha o desenrolar dos eventos (do enredo), estabelecendo liames temáticos do mito - a quiromancia.

Apontamos algumas situações que espicaçam perguntas, todas convergentes à força da escrita e seus sortilégios: a figura das mãos como agente do corte, do traçador de linhas, o que concebe e concede medidas, o que pesa o equilíbrio do fio e da forma - o alfaiate<sup>12</sup> e o amolador de facas:

"Sinto na mão, mesmo de olhos fechados. Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercícios e paciência; pelo modo como o fio se revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca". (A Rainha, p. 97)

Já em O Pássaro Transparente (Nove, Novena) manifesta-se o fetiche, diante da descoberta do poético:

"Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quando a mim - estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou - em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas". (p. 20)

É inequívoca e completamente incasual essa ênfase nas mãos, desde o ofício das personagens, tecelã, lavadeira, escritora. O narrador expõe claramente essa estreita vinculação entre a estrutura, as escolhas temáticas, aspectos do enredo e a quiromancia:

"Insiste A Rainha dos Cárceres, desde as primeiras páginas - o que pode notar qualquer leitor menos alheio - em reportar-se à mão, quase um leitmotif (...)

Estava nos meus planos comentar o fato, expressão de um fenômeno assíduo na história da literatura: a presença, em obras impregnadas do tempo em que surgem, de temas errantes, egressos de uma tradição remota, como este do nexo entre a mão e o mundo, tendo no homem - resumo do cosmos - o seu intermediário". (A Rainha, p. 32)

O texto é rico de ilações entre as mãos e o destino de Maria de França que as tem desajeitadas, tudo destruindo e atingindo a ira das patroas, até a culminância de uma auto-imolação, presenciada pela heroína enoniana:

"À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retirando uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França corre com ele e segue em direção à pedra jogada no solo". (A Rainha, p. 39)

Numa outra instância diegética, aquela em que se desenvolve o diário e o relacionamento de seu autor com Julia M. Enone, páginas depois, vamos encontrar o narrador e um ex-companheiro da escritora - o diarista nota, no homem, a falta de uma mão:

"Omiti que o de nome Heleno - quando se levantou, eu vi - tinha o braço esquerdo decepado à altura do pulso. (...) A coincidência entre o órgão mutilado e o fundo quiromântico do livro desprestigiava essa hipótese, sobre a qual prevalecia, tão aflitiva quanto absurda, a que surge como seu reverso: Julia M. Enone, criança, conhece e ama um aleijado, um manco; anos mais tarde, dando a impressão de organizar o seu livro como um jogo de alusões à ciência de ler nas mãos a vida e a morte, na realidade monta-a como um órgão artificial, refazendo, com tão astuciosa alquimia, a mão que falta ao incôngruo parceiro da adolescência". (A Rainha p. 115)

Fazendo incidir sobre essas quiromânticas conjecturas um "eu" torturado de ciúmes(!), dividido entre a "vida" e a "obra" de sua personagem, o narrador, setindo-se definhar e enfraquecer diante dos mistérios que unem a mão que escreve e as forças que regem e delineiam este gesto, se abisma em reflexões:

"um celibatário nutrido de leituras e supondo haver adquirido, na contemplação e na meditação, um pó de sabedoria, afligindo-me como se na insciente juventude e dependendo, para reconquistar a minha paz ou o que ostente esse nome, das relações entre certa mão - esmagada?, arrancada a machado?, comida pelos cães? - e o arcabouço de um texto." (A Rainha, p. 115)

O que é surpreendente são as constantes simulações, as peremptórias denegações, as sucessivas inserções de fraude; até a infiltração do absoluto enigma, uma espiritualidade do romance se evola junto com as alternativas sugeridas pela quiromancia, o destino do homem a mão que "lança os dados", uma crença:

"A mão, não a minha ou a de alguém, a mão ideal, abstrata, modelar, que é de certo modo o esqueleto do romance, sua armação, ressecou, ou, para ser mais preciso, ausentou-se, deixando em seu lugar um vácuo. A concepção da obra, tudo o que ministra nas suas artificiosas (e secretas) alusões quiromânticas, o nexo aceito pela tradição - e incorporado ao livro - entre a mão de cada um e os astros, entre cada um de nós e a criação, tudo rescende agora a equívoco". (A Rainha p. 116)

Prosseguindo e ainda dentro das suposições do que uniria a construção da narrativa e a quiromancia, percebemos que a palavra recebe os préstimos de uma linguagem icônica, as linhas, o formato, os cruzamentos, as configurações de traços que lidos esboçariam histórias, uma manufatura ficcional.

O emudecimento da palavra, que só retornaria à consciência já como uma tradução, a palavra como codificadora segunda de uma metaforização - encontramos esse desígnio narrativo na coletânea de histórias de Ítalo Calvino, enfeixadas sob o título O Castelo dos Destinos Cruzados<sup>13</sup> (1973), em que a linguagem usual se iconografa através de cartas de baralho, verdadeiras,

miniaturas artísticas, onde se lê a literatura, seus grandes nomes, as personagens que, agora, relidos são reescritos, engendrando outras narrativas.

A cartomancia emudece os hóspedes de um castelo e pelo jogo, encontro e desencontro de cartas, entrecruzam-se os destinos, escritas de histórias:

"Na paisagem os objetos (de quadros que retratam D. Jerônimo ao lado de um leão) do ler e do escrever estão colocados entre os rochedos as ervas os lagartos, tornam-se produtos e instrumentos da continuidade universal-vegetal-animal: a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lerá. A natureza inarticulada engloba em seu discurso todo o discurso humano". (O Castelo dos Destinos Cruzados, pág. 133)

Os narradores de A Rainha dos Cárceres da Grécia, e O Castelo dos Destinos são leitores - tradutores de uma interação cósmica; vê-se, claramente, e ao espalmar as mãos à leitura e ao dispor das cartas para empreender uma configuração narrativa, ambos se encontram na mesma perquirição:

"Pelos sendeiros de tinta gasta em galope o impulso da juventude, a ânsia existencial, a energia da aventura despendida numa carnificina de emendas e folhas de papel atiradas à cesta". (O Castelo dos Destinos Cruzados, pág. 132)

O encontro maior entre os dois criadores se dá na absoluta interação homem-cosmos, de que Avalovara, em seu último capítulo, quando Abel e o Ser se unem no abraço que os liga substancialmente e os transporta ao paraíso, à tapeçaria da escritura, e os fecha no tecido da linguagem.

Na narrativa História de Rolando louco de Amor, de Calvino, acontece esse mesmo e amoroso abraço:

"Passada agora a mais forte fase do furor, de clava ao ombro como se fosse um caniço, magro qual fora um esqueleto, maltrapilho, sem as bragas, a cabeça repleta de penas (trazia presas nos cabelos coisas de todo gênero, plumas de tordo, ouriços de castanhas, espinhos de azevinhos e bagas de silvões, vermes que lhe sugavam a inteligência extinta, fungos, musgos, esporulos e sépatas), eis que Rolando já havia descido ao coração caótico das coisas, ao centro do quadrado do tarô

e do mundo, ao ponto de interseção de todas as ordens possíveis". (O Castelo dos Destinos Cruzados, p. 51)

Ter-se-iam lido os dois criadores? Não encontramos pistas; contudo, a literatura, que era escrita pelos nomes que haviam chegado a um pleno entendimento do ato de escrever ficção sofria um processo de confluência inevitável e inteligível, determinado pela supercodificação que atingiu o "romanesco" nos anos 70, seja no Brasil, seja na produção de língua espanhola, seja na Itália, em Portugal, etc.

É por este processo de conjugação de tendências da Literatura que os dois (Calvino e OLins) se encontram e hoje podemos tê-los neste agradável trabalho de leitura interativa.

Nos anos 80, dentro dessa ótica de narrativas que partem de outra linguagem, ainda pictural, mas não mais filigramática, de dimensões outras, Mário Vargas Llosa escreveu O Elogio à Madrastra (1988), em que, através de cinco telas e um afresco, de épocas diferentes, dos séculos XV ao XX, tecem-se narrativas em torno de uma tela-texto.

O exacerbado tom erótico aproxima-o de Avalovara, num abraço de arte-vida:

"Ali estará ele" (Cupido) "e aí nós (Diana Lucrecia e sua favorita Justiniana), "imóveis outra vez, em outro instante eterno. Foncín, lívida a testa e as faces ruborizadas, os olhos abertos de assombro e gratidão, um fiozinho de saliva pendurado de sua terna boca. Nós, misturadas e perfeitas, respirando ao mesmo tempo, a expressão satisfeita das que sabem ser felizes. Ali estaremos os três, quietos, pacientes, esperando pelo artista do futuro que, estimulado pelo desejo, nos aprisione em sonhos e, levando-nos à tela com seu pincel, pense que nos inventa"<sup>15</sup>(p. 62)

Retornamos à mitogonia de A Rainha dos Cárceres da Grécia, expusemos sua composição em íntima comunhão com outros nomes da Literatura, ao quadro dessa tendência de expressão iconográfica.

O nascedouro dos mitos do narrador, seu imaginário atinge o pleno domínio do irreal, ao incluir os pássaros em sua rica sugestividade de medo e absorção do espaço, aumentando de proporções ao ponto de se fazerem puro espaço.

É óbvio que deixamos o imediato efeito de realidade e penetramos o reino do fantástico absoluto, dissimulado e legitimado pela loucura, pelas alucinações da personagem - um jeito de justificar esta adoção pelo reino da fantasia, pura e sem pejo:

"Continuando a desarmar (e assim armando o que é em si inextrincável, tentarei isolar e definir o espaço de A Rainha dos Cárceres da Grécia, de certo modo uma extensão, esse espaço prodigioso, dos pássaros que o assombram, todos enormes, intimidando Maria de França". (A Rainha, p. 105)

Afirmando-se como um "tecido de simulações", o texto é preso de sortilégios e entrega-se ao absurdo, confessado pelo narrador sem nenhum pudor - uma sensação do além da realidade sensível mostra-se nas duas dimensões imediatamente apreensíveis de sua existência: a de escritor (do diário) e a de leitor (do romance):

"Penetrando, em criança, num quarto mal iluminado e que devia estar vazio, tive a sensação de uma presença, uma respiração inaudível e mesmo assim real. Ocorre-me, em A Rainha dos Cárceres, ante o gigantismo dos pássaros, algo idêntico, como se algum ouvido ou olho meu, secreto, aí intuísse um ser invisível, abaixo da certeza mas nos limites da convicção. Não, talvez um ente metafísico ou calamitoso: algo, em todo caso, ve lado, inacessível, com toda a sedução e ameaça que la tejam no abscôndito". (A Rainha, p. 142)

O que escapa ao entendimento mais o medo dos "frágeis animais gigantesco a súpula do mundo" insinuam-se de forma premente à carga dramática e que paira ameaçadora à camada do enredo:

"Como podem os pássaros ficar prisioneiros em gaiolas menores do que eles? Por que depois de mortos diminem? Eles: o universo fugidio, volátil, ilusório e terrível.

Sim, tudo parece claro e ajustado ao tema axial da obra: o homem desarmado perante um meio hostil. Mas, subsiste, na lógica do quadro, a respiração misteriosa. Espreita-me, aí, algo que não capto". (A Rainha, p. 143)

A adesão ao irreal - irreal (terceiro nível do imaginário do narrador e, também nosso, da leitura, nessa travessia) parece ser a única saída para alguns narradores, quando o espaço-tempo ameaça engoli-los. Assim aconteceu, por exemplo, em obras como Cem Anos de Solidão de Gabriel Garcia Márquez, ou no romance moderno, com Admirável Mundo Novo, Sem olhos em Gaza, de Aldous Huxley, quando o presente desafia a liberdade criadora.

Muitas vezes, no campo da especulação ensaística, a escrita nos encurrala, e nos refugiamos sob a proteção da suposição, da conjectura, do talvez.

Nessas incertezas, também, diante do romance, se prostra o narrador, ele, igualmente, fascinado pelos pássaros-signos e suas dimensões anormais. Signos do abuso do poder, de sua face fria, neutra, cruel, mortal; signos da repressão, da ameaça e do medo que assombravam as personagens de J.J. Veiga - Sombras de Reis Barbudos - uma inquietação desmedida, de onde vem o por quê? Os pássaros osmanianos se cristalizam numa imagem do só pressentível, do inexprimível:

"Essa anomalia, eventualmente, chega a ser desejável, como na cena em que alguns beija-flores, com três palmos de envergadura, irrompem na Capela Dourada, certo entardecer de verão, com os ouros das talhas se refletindo nas suas plumagens cambiantes e que se mesclam velozes, num silêncio fantástico. Mas, em geral - com seus agudos biquinhos parecidos com dentes de alicate, seus pezinhos de unhas finas e que agarram com firmeza de torquês, seus olhinhos duros, moedas de cassiterita, seu modo redondo e inflexível de olhar, sua plumagem eriçada, seu canto pavoroso -, enchem de ameaça o espaço já incerto onde se move a protagonista".  
(A Rainha, p. 142)

Os pássaros descomunais são uma leitura alegórica do mundo. Disfarçado pela visão delirante de Maria de França o espaço está indissolúvelmente ligado ao tempo - absolutamente irreal e inóspito não é mais que uma encenação estilizada da realidade histórica dos anos 70:

"- A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro". (Evangelho na Taba p. 148).

Assombrar o não-escrito? Exorcizar o invisível? Dissolver o discurso ficcional? O Narrador ata os fios do espaço-tempo: o espaço feérico e a temática da miséria, ressaltando a penúria dos que habitam as margens de olindorecife - a do livro e as duas cidades reais.

Damos com uma consciência de que as imagens se dissolvem e de que existe um "mistério" vivo, no texto, de que os lapsos de cegueira do narrador são uma inconsciente fuga a um enfrentamento do enigma que "ele" próprio vem tecendo e que paulatinamente lhe fogem as rédeas; que olhar cobrirá esse espaço-tempo minado pela dor, pela penúria, por esta respiração (de quem?) que cercam os movimentos da narração?

Avesso a sistematizações, esquematismos e receitas (e até aqui nós o acompanhamos seguindo-lhe as pegadas meândricas e labirínticas, por isso tantas idas e vindas, circularmente como o movimento da narração), o narrador corrobora os propósitos do autor: reverter o apanágio do foco narrativo, ou ponto de vista ou focalização, por narração aperspectívica, ou melhor, dispositivo de mediação".

Embate entre estrutura e história, o texto osmaniano encerra sua própria perspectiva ou como o leitor percebe as coisas, os eventos, como capta o que se escreve:

"Narrar supõe testemunhar - real ou falsamente - e como fazê-lo sem colocar-se num determinado ponto ou em vários". (A Rainha, p. 65)

O narrador adota, diante das obras literárias, uma "posição reverente e pouco amiga de certezas", assumindo uma personalidade - eu - altamente derramada, expondo-se um "eu" primitivo: "Que homem subsiste em mim, irracional, apesar de tudo?" (A Rainha, p. 148)

Acercando-se de um texto, fazendo-se num texto, como se conduziria o narrador diante da abrangência e riqueza de ângulos a revelar, alguns muito nítidos, alguns disfarçados, a maioria sob alguma pátina oleosa, lidando com palavras insiste em não se desprender de uma memória primeira e evocadora; desabafa o desprezo pelas classificações canonizadas e estabelecidas:

"Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Henry James, Mark Schorer, Chavignolles, Warren Beach, Friedman, Spiehlagen, Wolfgang Kayser, Stanzel, Sartre, Genette. Im possível e inoportuno nomear todos vós, investigadores do que se convencionou denominar ponto de vista, foco, visão ou perspectiva narrativa. (A Rainha p.65)

Passando da anisciência absoluta ao total desconhecimento do que aconteceu ou virá a suceder às personagens na primeira dimensão do discurso - narrador e seu texto - a narração englobaria as classificações existentes e até criar alguma outra que dê conta de uma leitura que desborda o âmbito do inverossímil:

"A personagem que utiliza esse "eu", Maria de França, é uma louca, argüirá o leitor. Não admira, pois, que acredite ler no íntimo de quem conhece e mesmo de estranhos." (A Rainha, p. 70)

Tal procedimento ficcional exigiria um telemonólogo interior, o que abalaria o "dispositivo de mediação", proposto pelo narrador, como possibilidade de resolver os problemas dos desvãos, das surpresas, das dificuldades de leitura do mundo; solução encontrada nas leituras de Diderot:

"Ausente, aí, a simplificadora noção de um "ponto" que observa ou do qual alguém observa. (...) um mecanismo graduado minuciosamente, com leis que nunca se repetem e que ecoam em vários níveis: esse mecanismo rege a narrativa.

O "dispositivo de mediação", escreve, não contempla os eventos, simplesmente. Responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias - entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem -, podendo inclusive optar entre o registro neutro da opção e a interferência apaixonada". (A Rainha, p. 67)

Tal engenho, abarcando a enunciação mergulharia o texto num sistema binário de rigidez e maleabilidade estruturais; criado para desespero daqueles que ainda não perceberam que a fraude, a falsidade, o fingimento são a matéria generosa de um texto que tem a delicadeza de não ocultar ao leitor nem mesmo artimanhas desta espécie: fingir sua própria focalização, sabendo a tão só ilusão.

Ainda na generosidade das boas maneiras, o narrador nos convida (aos que nos detemos nos pormenores e que talvez preferimos conservar a ingenuidade dos antigos recursos de mediação):

"nada perderão se forem esparecer (...) Mas eu própria retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam." (A Rainha, p. 68)

Quem segue o "conselho" do narrador perde a grande contribuição de OLins, ao romance, no que tange à diminuição de distância entre quem narra e o que se narra. Opondo Graciliano Ramos, com São Bernardo - a enunciação prende-se à personagem Paulo Honório, elaborando um conflito temático - a Guimarães Rosa, com Grande Sertão: Veredas - a ficção está encenada pela própria enunciação: assim, o primeiro e o último se diferenciam - pelo assumir da falsidade:

"A Rainha dos Cárceres da Grécia segue este último (G. Rosa) rumo, indo mais longe no sentido de uma enunciação confessadamente imaginária; o discurso apresenta-se como não escrito (uma fala radiofônica de Maria de França) e sempre construído no presente do indicativo." (A Rainha, p. 69).

O texto não representa fatos sucedidos, prende-se a uma rigorosa afirmação do presente: movimento narrativo e discurso se encontram num confessado jogo de ilusões:

"parece sugerir que o seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só." (A Rainha p. 69)

A quebra da consciência ou o desvario da narradora de Julia estão ligados a esse caráter reiteradamente confessional, a um discurso que se serve do artifício da demência para "explicar" a incompreensível realidade veiculada na história da personagem - os desequilíbrios no espaço e na mente - a história de seu próprio corpo:

"A análise demonstra o engano: o espaço e o tempo, marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevistas." (A Rainha - p. 70)

As "significações imprevistas" são as omissões, o que as definições, as classificações sumárias não conseguem circular: o que se oculta por trás dos conceitos, o que se vela, o que escapa e se mostra como essencialidade; esses torneios apenas comprovam ser impotentes diante do não-dito da certeza do explicável - a história do homem, sua dor, seu ser:

"é desfiguração da verdade, máscara, equívoco, ilusão". (A Rainha, p. 71)

Na busca de "nomear algo bem maior que o nome" expresso na consciência de sua "personagem" que "é só um livro", o narrador se despe dos preconceitos no acesso aos livros, na formação de uma coerência orgânica à sua investigação (seu objetivo), confessando:

"Ora, há na frequentação aos textos literários algo de errante e não me arrependo de haver preservado em mim essa vagabundagem afortunada". (A Rainha, p. 72)

Tentando responder à questão: como entender a perspectiva de narração do texto?, OLins evoca a nitidez da arte do vitral, a do tempo do chumbo e do vidro colorido, no medievo, antes da pintura do vidro, como "arte extremamente sintética e até rústica, era uma arte extremamente expressiva", correspondendo, na arte literária, a uma concepção sintética, direta: "No Avalovara, por exemplo, tudo é direto, muito nítido e luminoso, num certo sentido". (Evangelho na Taba, p. 213)

OLins leva para a Literatura a concepção aperspectívica da arte medieval, em oposição ao caráter renascentista, "centrado no olho carnal, humano":

"a Idade Média levava a uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época, não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar.

Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal". (Evangelho da Taba, p. 214).

A visão aperspectívica desfoca, não unilateraliza a visão do narrador, não estaca em um específico elemento ou privi-

legia apenas um aspecto do tempo e do espaço, mas se interessa por uma globalização dos elementos - assim se processa a leitura do texto osmaniana, a revisão do imaginário do narrador e as investigações sobre texto desta natureza:

"Mas eu não diria que isto é uma preocupação, exclusivamente minha, eu acho que é um traço - talvez o traço dominante da arte contemporânea - um regresso ao aperspectivismo\*, o que me parece bastante curioso, por que numa época tão violentamente brutal e material como é a nossa, surge no mundo da criação artística uma visão das coisas que se opõe àquela visão an tropocêntrica do homem renascentista". (Evangelho na Taba, p. 214)

Aperspectivismo não se pode confundir com superficialidade, planiforme, achatamento, mas uma forma em espiral de ver (tocando pontos eleitos, escolhidos pela composição textual) os substratos, as camadas, já concebidas na escrita de V.Woolf, como pontos tangentes e circulares, os depois, "teorizados" palimpsestos, mas guardando as pátinas de marfim, para novas escritas.

Na inscrição do tempo, esta "contribuição" osmaniana se revelará de forma radiosa, como uma decifração, o tempo "visto" espiritualmente, dimensionado por uma consciência que não é aquela baseada no "que há de perecível no olho humano", mas agora conduzida pela palavra transfigurada, liberta de pesos e limitações, um Espantelho (texto de textos) ou o Rolando, de Calvino (sépalas e espóculos).

O narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia, se inscreve numa figuração edipiana, explícita; ainda mais quando desafia um outro mito, seu adversário, aquela que devorou os incautos que dela se aproximaram, julgando ver, na resplandecente superfície de sua aparência, a sua única resposta: a esfinge, a escritura, a significação da obra de arte.

Quando o narrador cruzou a terceira linha do imaginário e encontrou algumas (e decisivas) respostas, a escritura o triturou em muitos textos.

Os caminhos do imaginário extraviaram o narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia, fragmentando-o; contudo, fê-lo inscrevendo-se nos meandros das vias perdidas, no entrecruzamento da fantasia criadora de seu destinatário, o leitor, aquele que num paciente trabalho de recriação, recolherá todos os "dados" para uma nova configuração escritural.

NOTAS

1. BLANCHOT, Maurice. Le Livre à Venir. Paris, Gallimard, 1959 pág. 252.
2. GIDE, André. Os Moedeiros Falsos. Trad. Celina Portocarreiro. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, pág. 110.
3. ROBBE-GRILLET, Alain. Nature, Humanisme, Tragédie. In Pour un Nouveau Roman. Paris, Minuit, 1963, pág. 53.
4. Id. Ib. pág. 64
5. BOULAIT, VÉRONIQUE. SAMUEL BECKETT: une écriture en mal de je. Poétique, 17, 1974, pág. 116
6. WOOLF, Virgínia. Passeio ao Farol (To the Light-house) Trad. Luisa Lobo. S.P. Círculo do Livro, s.d., pág. 146.
7. Id. Ib. pág. 146.
8. Momento epifânico tem sido trabalhado na ficção que descartou a tradicional solução de um desfecho sucessivamente projetado, em nome de algo mais flexível e organicamente coerente como um traço disseminador na composição da personagem.
9. MANN, Thomas. Tônio Kroöger. São Paulo, Abril Cultural - 1979, pág. 38.
10. Id. Ib. pág. 41.
11. Uso "arabesco" no sentido atribuído à palavra por Friedrich Schlegel, em carta de 1800, em que escreve sobre o romance do Século XVIII. Schlegel reflete sobre a exacerbada consciência do poeta diante de si mesmo - um sentimental: "seduzido pela beleza parecível, ex que se dissimula; (...) hieróglifos de um amor permanente (...) só a fantasia pode captar o enigma deste amor e apresentá-lo como enigma". Arabesco é a simulação, o fingimento no trato com o ato poético. In COSTA LIMA, Luis. O Controle do Imaginário. S.P., Forense Universitária, págs. 159 - 164.

12. A figura do alfaiate é contemplada por Osman Lins com belíssima crônica, sensivelmente reminescente da importância do pai (e de seu trabalho) em sua vida e em sua posterior profissão - a de escritor. O título é "Um dia que se despede do Calendário", In Evangelho na Taba (Op.Cit.) págs. 115 - 118. O trabalho Crítica e Criação em Osman Lins, da ensaísta Maria Luisa Andrade (citado nesta análise) relaciona o ofício do escritor ao do alfaiate, em nítida aproximação ao texto dedicado por OLins, ao pai. Já em A Rainha, o amolador de facas será resgatado em consonância com a composição do romance.
13. CALVINO, Ítalo. O Castelo dos Destinos Cruzados. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
14. VARGAS LLOSA, Mario. O Elogio à Madrasta. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

MARIE DE FRANCE - MARIA DE FRANÇA

V - A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM

"Marie ai non si sui de France"

- Je me nomme Marie et je suis de France - (XII<sup>e</sup> Siècle)

"Onde as coisas que complicam, é em que não é possível, num texto, distinguir a a té o fim e exhaustivamente, a personagem, o narrador e o autor. Há um nível de toda a escrita onde não se pode decidir "quem fala" (...) Essa questão nunca terá resposta: Como o Adônis de Vien, a escritura não tem avesso e é em vão que pretendemos virá-la para "ver o que há atrás". Só fala aquilo que é como ob líquo de todo sujeito".

Roland Barthes

A cada desmembramento do tecido esotérico que é A Rainha dos Cárceres da Grécia comete-se um segregamento, tornando visíveis as peças de uma leitura (por isso mais emocionante) concebida como uma intrincada rede de conexões.

É o caso de extrairmos Maria de França de sua oralidade, de todos os seus sentidos aguçados ao espaço-tempo, à história, ao seu próprio insulamento, ao encontro com seu duplo - Ana de Grécia.

Tentaremos acompanhar a personagem por sua "vida" feita só de percalços; a fugida alegria de "falar" ao povo, misturando muitas vozes, para que aquilo que obtivemos com Maria de França, dentro do quadro, olhando de costas para penetrar o abismo, não a desperte, obrigando-a a voltar-se e reconhecer-se, desta vez, fora da moldura, vendo-se peça removível, elemento de qualquer outra conjunção e não e tão só desta: A Rainha dos Cárceres da Grécia.

Por um efeito de fraude, o narrador atribui Maria de França a Julia Marquezim Enone, e faz as duas tão parecidas, que a maior parte dos elementos arrolados nos convence do contrário: de que Maria de França é tão só uma segunda face do rosto que ele pretende compor; de que a terceira feição é Ana de Grécia: aspectos de uma mulher, de um rosto procurado, encontrado na estrutura, na composição do texto romanesco.

Enriquecida pela interioridade, a personagem se move sabedora do que acontece, atenta às possibilidades do espaço, comportando-se inteiramente de acordo com as expectativas da organização do romance e, ao mesmo tempo, revertendo-as, em favor da ambiguidade, para completa perplexidade da leitoria:

"Maria de França (...) conhece a onisciência e ao mesmo tempo aprisiona-se a um "eu" que as restrições humanas embaraçam". (A Rainha, p. 75)

A personagem se move dubiamente entre "ser e não ser", causando impressões entre encantatórias e opressivas, passando de um "eu" atuante de forma ingênua, a que não falta certo tom de fatalidade, a perigosa aventura:

"Diz-nos o "eu" falante, referindo-se a Belo Papagaio, haver no motorista uma intenção destrutiva e que o relato de suas aventuras não passa de um ardil, "nuvem de rumores e de espalhafatos, para torcer-me o juízo, a guarda", enquanto o "eu" atuante, surdo às constatações de que é o porta-voz, precipita-se no laço". (A Rainha, p. 76)

A fala da personagem, texto inserto no livro, constituiu ele próprio de natureza particular, móvel das mais inesperadas perquirições, compõe-se de afinada observação do que lhe acontece nas tramas do enredo e dá pistas às soluções questionadas para tantas incongruências (fala e ação) dentro da economia geral da composição.

A enunciação é um poço de interrogações; é mesmo neste nível que se fazem as incruentas perguntas do discurso narrativo: como surgiu Maria de França? como passa da lucidez à demência fecunda, geradora de textos os mais ricos e insólitos? Como "vive" o enredo? Como se elimina a distância entre viver e narrar? Como o texto se desprende da personagem, ou ela se liberta da prisão da palavra escrita (se isto é possível)?

"Há, portanto na obra um ir e vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e o seu duplo que fala, embora utilizem - uma e outra - o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante. Vê-se o leitor - e acompanha-o o crítico - embaraçado e inseguro: defronta-se com um locutor que não merece confiança alguma e que se esforça por não merecê-la, às custas de um jogo de acertos e equívocos, de aberturas e de restrições no seu campo de visão, por vezes tão limitado que resvala o absurdo". (A Rainha, p. 76)

Passemos a uma mostra desse incruento monólogo em voz alta em que assistimos a um gradual desconhecimento de si mesma, acontecendo transitar do pleno conhecimento (onisciência) ao contumaz extravio, ocorrendo as óbvias "impregnações mútuas":

"Desço pelas escadas, volte numa semana, subo pelas escadas, a pretensão não encontra amparo regulamentar, desço e subo e desço, atravesso as ruas, ninguém sabe o que eu vejo, que sons escuto, nada, ninguém sabe, eu não sei, ignoro o que penso e o que sinto, ignoro o que falo se é que falo, onde estou?, na rua ou em casa?, característica sonora, ponto final em nossas transmissões". (A Rainha, p. 76)

Confrontados com tal espécie de personagem, em intrínseca e estreita consonância com a composição e desígnios do narrador, procuremos a autoria do romance, fora da obra e, certamente, ela nos conduzirá a alguns indícios que nos guiarão neste desafio:

"Eu diria que a principal experiência (...) que me marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval". (Evangelho na Taba, p. 212)

A uma primeira percepção, a admiração pelo aperspectivismo da arte medieval explicasse (talvez) as disritmias da personagem, as fugas para dentro das máscaras; contudo, o relacionamento entre personagem e enredo, discurso e história, espaço-tempo não são resolvidos com um mesmo achado.

"Principalmente a tão decantada arte do Renascimento, pouco misteriosa, muito correta, com as suas perspectivas impecáveis. Isso não me estimula em nada. Atingem-se bem mais a imperícia românica, a radiosidade do gótico e o nosso desmesurado barroco. Situando-me, voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental, procuro exercer sobre o real, através do romance, uma ação criadora no seu sentido mais amplo. A realidade que manipulamos ordinariamente surge então mais rica. Mais estimulante, acrescento". (Evangelho na Taba, p. 165)

OLins foi aos textos medievais, não apenas aos vitrais, aos arabescos e ornatos góticos:

"Abra-se, com a reverência que impõem os textos muito antigos, a coletânea de Marie de França, essa homônima normanda da personagem de Julia M. Enone e de quem, a setecentos anos de distância, não espanta que saibamos pouco: escreve na Inglaterra os seus lais e dedica-os a Henrique II, Plantageneta, rei de uma corte francesa na etiqueta e na língua, como a sua mulher Alienor de Aquitânia. Atêm-se as composições de Marie de France ao enredo, pouco informando sobre as personagens e ainda menos sobre o chão onde se movem". (A Rainha, p. 106)

Para fazer mutações, para inscrever um novo tratamento àqueles elementos questionados como sustentáculos da narrativa, OLins estabelece Marie de France como um momento do romance que considerava o enredo sua finalidade precípua, o espaço uma nomeação sintética e destituída de maiores carências descritivas,

sem ilações com o tempo em que transcorria a história exaltando os feitos de alguém.

Recuando ao Século XII<sup>1</sup>, o narrador abre portas a conjecturas: privilegiar a primeira "poétesse" de França, tirá-la da Idade Média e reescrevê-la num contexto outro, em que a sensibilidade da escrita feminina se deixa realçar cercada e cercada por uma preconceituação arraigada a uma sociedade que transforma em párias a quem decide arrostar o poder, a vileza, o destino?

Lemos, com Marie de France, toda uma época de literatura que poderá outra vez circular, sob uma outra ótica, sob outros influxos.

Procedendo, delicadamente, a revisão de um nome a quem se atribui uma "fonte" da narrativa, o texto osmaniano não se contenta apenas com uma contemplação eufórica deste espetáculo. A procura da prática narrativa foi além do Século XII.

Marie de France é inscrita de forma crítica, através de uma leitura crítica, uma lectio<sup>2</sup>, indo ao romance bizantino, à escrita (dos mitos) chineses e orientais, promovendo um movimento espiralado de "fontes" e "influências", transformadas em "mutações".

Unidos pela evocação de um nome e o fluxo aurático dele decorrente, o Século XII e sua sociedade dividida entre a clausura e os panoramas iniciáticos, significando autoridade e defesa, censura e desafio, expressos nos "Lais" de Marie de France e os anos sombrios designados no texto d'A Rainha dos Cárce- res da Grécia, como 1974 e 1975, se encontram na confluência de dois imaginários: o do narrador e da "poétesse" de França.

"O imaginário insiste de bom grado na noção de clausura emergindo de um espaço amplo com componentes que ilustram não apenas a força e a proteção, mas também a proibição. Nos "Lais" de Marie de France, sustentada em esquemas míticos, a proibição de ordem institucional ganha uma precisão surpreendente, mesmo com a extraordinária concisão das leis narrativas desses relatos".<sup>3</sup>

Os "Lais" de Marie de France, como a fala de Maria de França, passam do verdadeiro ao onírico:

"as arquiteturas (do espaço medieval) imaginárias são frequentemente — em espelho — calcadas no espaço feudal como ilustra o "Lai de Guingamor" em que aparece o castelo da fada. A cidade fortificada do emir que possui a arte do 'encantamento', em Floire et Blanche flor é uma cidade ampla em extensão, com altas muralhas de argamassas resistentes, provida de 140 portas, de setecentas torres; no centro, uma torre de duzentas toesas hipérbole dos volumes e dos materiais que aparece como constante dos espaços utópicos.(...) Em belíssimo panorama de cidade, em (Lai) de Yonec, fornece num espaço iniciativo à jovem mulher que quer reencontrar o misterioso amante-pássaro...".<sup>5</sup>

Depreendemos de escritas tão distanciadas no tempo, a recorrência ao íntimo entrelaçamento tempo-espaço imagético, em absoluta adesão ao fantástico.

O espaço fantástico penetra a personagem e é, por sua vez, foco de iridescência deste, de forma que o liame que se cria entre os dois elementos será definidor de uma atmosfera, responsável pelas emanações de ordem abstrata, mas que se infiltram na composição, gerando uma linguagem carregada de notações de angústia, de violência, de medo, de expectativa; uma forma sutil de impregnação do texto pela tensão criada através da espacialidade hiperbólica. .

A escolha por um tratamento especial do espaço em Marie de France e no texto osmaniano conduz à compreensão do descompasso entre a fluidez da linguagem e a essencialidade das coisas, dos seres.

Para se resolver esse impasse, num relato de nítidos traços fantasiosos e não se criar um bloco compacto, um relato pesado, impessoal e marcado pelo desenho "do onde se passa?"; o criador descarta a representação naturalista e se adentra no que atemporaliza e des-espacializa a narrativa ficcional — fazendo brilhar os ápices do limite — entrando numa dimensão infinita do desdobramento de imagens aumentadas, multiplicadas pelo olhar do narrador: ajustam-se o imaginário e o real em benefício da composição e de sua vida no tempo.

Clausura medieval e clausura dos anos 70, no livro, insulamentos do indivíduo e do escritor, num comportamento "testemunhal", amparado pela oralidade, força da armação textual, numa oscitação entre a lucidez e a loucura:

"quem são os soldados que guarnecem o romance? Concluída a leitura, a primeira e talvez outras ainda, que resta dos seus perfis e armas?"

(A Rainha p. 118)

O discurso da personagem ata esses fios e compõe-se no texto:

"estão ouvindo, passos firme, todos sem mover-se e assim mesmo bate no ar a cadência, o brá e brá e brá, a troante feito coronhada em porta, tão diferente da pisada de paisano, o sol faísca de mosquete em mosquete, de fivela em fivela..." (A Rainha p. 119)

Observamos uma ruptura com qualquer referencialidade temporal exclusiva que ainda procuremos <sup>em</sup> personagem criada a tal feição.

O narrador traz a figura da escritora Marie de France, um nome, tão só, uma assinatura em torno de que se levantam vozes a constestar sua existência real e o ato de inscrevê-la é como uma atribuição enigmática, ligada a questões de identidade e até mesmo se questiona o sexo dos textos ou de quem lhe apõe seu sinete:

"An moyen âge, rien n'est plus moins sûr que la signature, que le nom qui, dans le prologue ou dans l' "explicit" du texte, paraphe la reconnaissance d'une identité et de cette expérience de la langue, qu'on appelle (improprement pour l' époque medievale) une écriture(...)

Le nom d'auteur n'est parfois qu'une ruse de la langue ou de l'activité littéraire elle-même. Mieux encore, la reconnaissance que l'auteur n'a d'autre identité que celle construite de toutes pièces par l'œuvre".<sup>6</sup>

Talvez encontrássemos, nesse insólito encontro de setecentos anos, o personagem-texto, aquele que só as palavras compõem, aquele que não atenda ao apelo de ser delineado pormenorizadamente, encontradiço, nas ruas de qualquer burgo (mas, tão só, e também, a uma vez), produto de um texto. A autoria, também, se esfacela no conjunto dos textos, não se reconhecendo em cada um, isoladamente, a mesma mão que os tenha gerado,

mas reconhecemos a assinatura que os acolhe, o que é uma convenção, não autoria.

A construção do nome Marie de France provém, principalmente, das leituras-escritas designadas nos próprios textos a ela atribuídos:

"écrire au XIII<sup>e</sup> Siècle, c'est avant tout lire(...) Écrire, c'est donc toujours cerner un secret antérieur, de déplier tout en le déplaçant, le dire et le taire à la fois, mieux, le refouler pour qu' il conserve son mystère, sa force de sollicitation et incite à lutter par l'écriture contre son retour terrifiant. L'énigme pourra conserver son mystère en s'écrivant dans une autre langue (le roman)".<sup>7</sup>

Os diferentes registros de sua fala-escritura apagaram a assinatura do texto, diluindo a propriedade da escritura a uma interrogação, esvaziando-a de uma autoria, realçando o poder da escrita.

A leitura feita pelo narrador osmaniano de todos estes ornamentos ligados à contextualização de Marie de France incita o leitor a perguntar se o texto que se organiza, A Rainha dos Cárceres, também não está, a todo momento negando os agentes narrativos, estiolando a autoria, e até, num projeto maior, vislumbrado, já esboçando suas primeiras linhas, propondo uma teoria da narrativa, com a determinação de esvaziar a ilusão ficcional, para instaurar soberanamente uma escritura - romanesco - crítica, onde todos os nomes aparecem e desaparecem:

"Tudo no romance, complicada máquina astuciosa (o roce não se entrega num dia, não se revela na ociosidade e não nasce de mulheres), tudo nele é fabricado e exige manejos. Criar uma personagem não significa apenas vê-la e sim eleger, em relação a ela, uma atitude e um modo de operar, instando o leitor eventual a uma posição tanto emotiva quanto espacial: a densidade e o tom das informações regendo no conjunto a disposição das figuras, aqui as personagens dominantes e no fundo do quadro, anônimos, por vezes, os comparsas".

(A Rainha p.178)

A teorização do fato ficcional e sua escrita se adensam quando dominados pela direção anômala da personagem, culminando com a reclusão de escritores; não satisfetia com o insulamento voluntário que lhes pesa, na vida, a que são coagidos, pela natureza do ofício, Julia (Maria de França) lança<sup>do</sup> ao sarcasmo e ao opróbrio:

"a loucura e o hospício, em A Rainha dos Cárceres da Grécia, vão além do puramente episódico e sua carga de notação social é irrelevante (...) A decisão de povoar o hospício com escritores, reconhecíveis, embora despojados de seus nomes, integra-se nesse motivo. Fora de cogitação, parece-me, a hipótese (eis, se acaso a aceitamos, uma escritora cheia de orgulho) de que os atira numa casa de loucos, para sugerir, neles, uma percepção inidônea do real". (A Rainha p. 182)

A alusão ao poeta, como veneno da sociedade, remonta, do que se lê, ao momento da recusa platônica em admití-lo em sua organização idealmente equilibrada.

O Lins, retomando o insulamento voluntário e um outro, gradual, mais fundo, da própria sociedade que o rejeita por sua própria excentricidade (o que não está no centro, está para o desafio, a ofensiva, a agressão), aponta-os, detectando esses sinais em Lima Barreto, em Graciliano Ramos; o senso de solidão, necessária e mórbida, alimentando os desvios, as apostas; açulados pelo poder, olham seu ofício de forma apaixonadamente fria e distante:

"Excitavam-na os cavalos galopando em círculo, açulados pelo tipo que, no centro da arena, estava o chico te no ar". (A Rainha p. 184)

O insulamento da escrita é uma transferência (temática) da "condição mental" da "personagem-escritora" para a armação do romance, tecido de relações-personagem e texto se confundem - personagem-texto<sup>8</sup> abre-se ao texto feito personagem de suas próprias inquirições, sujeito de uma trama-textual criada a partir do entrechoque das enunciações que se fazem uma só.

Maria de França, a personagem-texto é uma dispersão, segundo o pensamento de Octávio Paz<sup>9</sup>, criando tão só sua própria interrogação, perguntas sobre o sentido que as palavras já tiveram, uma busca desse sentido.

Desta forma, Maria de França, a moça "parda e pobre", perdida e achada nos meandros da burocracia previdenciária, em busca de um inalcançável benefício, eternamente adiado, idealiza-se, no livro, como personagem-texto; numa conflitual perda de si mesma, em sucessiva procura do quadro que é ela própria, gradualmente, se caracteriza, distante das certezas e ilusões iniciais, denegação de sua própria produção:

"Ser verbal mascarado de pessoa, textualidade oculta por trás de enganosos traços referencializadores, complexo de elementos equiprováveis submetidos a uma lógica particular e restrita, imposta como universal, caos momentaneamente enformado por um lance de dados anti-entrópico, a personagem é apenas alvo de um comportamento nulificador por parte da anti-narrativa".<sup>10</sup>

Anti-narrativa compreendida como texto em constante auto-combustão, escrevendo-se na metamorfose entrópica de que se sustém.

Na processual gestação da personagem, feita de contradição, pura possibilidade, atingimos, a nosso ver, um dos pontos altos do questionamento da personagem no romance moderno, com a transformação de Maria de França, em Ana de Grécia, momento em que os três elementos se compõem perfazendo o mito (Julia - a escritora, Maria de França - a escrita Ana Grécia - o recuo à máscara pura) - o da mulher máscara, pura simulação; cujo significado está no tempo. Dentro de absoluta atemporalidade, isto é, no não passar do tempo - o conflito entre consciência histórica do personagem e momento mítico. (o fora do tempo), um conflito que não é conhecido do escritor, está na rotação dos signos, nos textos, que se tecem, "está no tempo, o tempo que fazemos entre todos e que a todos nos desfaz".<sup>11</sup>

A Rainha dos Cárceres da Grécia agindo na esteira de Sterne, de Dostoievsky, é um texto que resgata a trapaça, os golpes baixos, a falcatrua na constituição desses seres signícos, ingressos "pela porta do ofício", na escrita, forjadora das personagens, resistindo à mais pertinaz e aguda estiolação, esses seres se recompõem e voltam a nos comover.

Julia M Enome - Maria de França, diante do grande enigma do sistema previdenciário brasileiro, enxergando duas histórias que se interpenetram, intenta uma radical desmitificação nos heróis nacionais, saídos dos "feitos heróicos" e assenta-os nos lugares dos seres assépticos, insossos e neutros das repartições públicas, desvestindo-os de sua gloriosa e indevida forma, especialmente os vazios heróis da hodiernidade - os "artistas" de televisão:

"Julia Marqueziem Enone derruba-os dos pedestais, priva-os dos títulos, dos bens e das vestes - se militares, das dragonas e das armas -, troca ou adultera os

seus nomes e atira-os no limbo do serviço público, mais ou menos como Dante mete inimigos seus no inferno". (...) Os heróis nacionais, hoje, todos circunscritos à televisão e ao esporte profissional, ganham num dia o que ninguém come em um ano". (A Rainha pp.175 e 171).

José de Alencar, Jorge Amado, Machado de Assis, Lima Barreto, Guimarães Rosa, são alguns dos escritores caricaturados nessa linguagem desmistificadora – texto que lê seus antecessores com reverência e destaca-lhes os traços conformados pela imagem que deles se foi tecendo dentro e fora de seus livros, compondo uma autoria generalizante.

O hospício (osmaniano) será suprido de seres tirados da ficção, isolamento que consiste numa queda de máscaras, em busca de uma "face desvendável", o mesmo tormento do narrador, cuja composição é uma só e mesma pergunta: "Quem sou?":

"as celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do Padre Anchieta a Clarice Lispector". (A Rainha p.181)

"Eu, quem eu seja, quero ver – e, vendo assim, vejo e faço de uma certa maneira a romancista – quero ver nos loucos do ramance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em cada o Natal". (A Rainha p. 185)

O desabafo do narrador se dá em absoluta consonância com a idéia de que o escritor retira-se para pensar melhor seu ofício, maturar seus juízos, dentro da consciência e ainda, relacionado ao fato de que, dificilmente, uma obra literária atravessa as barreiras (sociais-históricas, ideológicas, etc) e se encontra com o seu povo. O que levanta as barreiras, o que enclausura os escritores, o que intercepta os caminhos, o que lacra os livros não é nomeado, é algo indizível(?), inserto no arcabouço do livro, colado à atmosfera de desagregação, deterioração que ameaça, de forma subjacente, a personagem:

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

(A Rainha p. 191)

Não vendo (edipianamente) o que precisa, o narrador prossegue na pergunta quem sou e para continuar essa especulação, Maria de França descobrirá, nos sítios em que lhe agrada vasculhar coisas preteridas e pretéritas, no lixo, o seu destino - aquela que talvez saiba como entender o labiríntico INPS - vai aos velhos jornais levados pelo vento e dá com um fragmento que passa a assombrar, definitivamente, a lucidez e o desvario da personagem. O texto enquanto se equilibra nas linhas que fundamentam (ainda) o romance e nos momentos em que fundamenta sua própria ordem, adentra-se no mascaramento do que desarticula e faz ruir toda a ordem - o tempo.

Chega, aos olhos de Maria de França, um nome: Ana da Grécia, ornamentado de insinuações e mistérios. O narrador ao desistir de datar, daí em diante, seu diário, para mergulhar numa descaracterização (engolido pelo texto) e titubear diante do que se avizinha - o que se convencionou chama de desenlace:

"Da mesma maneira que ante a riqueza, Maria de França só é sensível às coisas insignificantes, nos jornais, embora leia nomes e fatos, só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua óbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos, e, emergindo tal uma frase familiar dentre rumores tanto insondáveis quanto acerbos, alguma silhueta verdadeiramente humana que ela transforma em ideal temporário ou, ao melhor em um caso, ideal permanente, modelo inacessível, como a ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia". (A Rainha, p. 201)

É inegável o poder de comoção dessa busca de identidade - inteiramente ignorante das conotações míticas de que se reveste o espaço (histórico-literário) evocado pelo lugar "nomeado Grécia" - para a personagem a quem só interessa, daí em diante, se tornara "verdadeira" Ana de Grécia.

O desenlace se processa, no romance tradicional, na maioria dos casos, dentro de um nexos, de uma lógica que não cho que o leitor - artifício descartado por OLings, a quem a coerência entre a nomeação das coisas e as próprias coisas significa mais que estabelecer intimidades, para quem escapa a coerência das coisas:

"Tudo, porém, se movia jubilosamente de um extremo a outro e esse vôo, e este passo de dança, tinha um nome: nexo". (...)  
Agora, erramos orgulhosos e triste, de ato vôo em ato vôo, modelando vasos fechados e cortando lanças circu

lares, não mais portadoras de agulhão. Uma besta espantosa, de índole recurva, nasceu do cansaço universal e impera entre nós: come voraz a cauda e engole a própria garganta. Criações e atos perecem: sua respiração interna, letal". (A Rainha p. 194)

Justo a quebra de nexos vai reger o texto, encaminhando-se para a absoluta abstração dentro da categoria do tempo, revelando, o narrador, a adoração de Maria de França, por seu duplo:

"Seu prestígio, antes, nasce de uma habilidade que Maria de França considera superior (...) - a compreensão de algo impenetrável, o mundo burocrático, talvez simples metáfora do mundo. Ana, para Maria de França, é - o que ela jamais chega a ser - a heroína lúcida, a vidente movendo-se ágil, entre mistérios e obstáculos". (A Rainha, p. 203)

As sucessivas fugas de Ana de Grécia a mitificaram - as opiniões se desencontram - todavia, quando mais uma vez se pretende atestar uma maldade (causa de constantes encarceramentos) existente "por baixo dos seus olhos", surge a questão fundamental do livro, aquela que está por trás de todas as consultas aos mais diferentes instrumentos adivinhatórios e oraculares: cartomancia, quiromancia, números cabalísticos, leitura de mandala, sugestão da Esfinge, etc., apresentadas pelo narrador e ligadas à escritura temática do romance:

"A resposta, única a restar de tudo que as prisões e cortes da Grécia, durante meio século, ouviram de sua boca, ficou célebre:

- O senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é o medo. Medo de saber de que modo o tempo passa". (A Rainha, p. 202)

O tempo integra-se, soberanamente, à criação e às "criaturas", numa operação de auto-combustão, perceptível já, na sutileza empregada, pelo narrador, para desantropomorfizar Maria de França, transformando-a num mito ou na adoração a um mito. Maria de França cola-se a Ana de Grécia - sê-la para ser, para ver-se e saber quem é:

"Não importa - eis o espírito da solução, do ardil-se o conceito admirado por Maria de França fica acima do seu entendimento. Importa, isto sim, que essa admiração o valorize: que a frase de Ana, assim iluminada, adquira relevo no conjunto e institua-se, sem dúvida possível, como peça a ressaltar. (...).

"As voltas com papéis que não entende, com instruções que não entende, com deferimentos e indeferimentos esotéricos, com prorrogação misteriosas, Maria de França reconhece desolada que tudo lhe escapa e sonha com ardor e metamorfose suprema: transformar-se em Ana, a Rainha dos Cárceres, compreender o impossível, decifrar". (A Rainha, p. 205)

Osman Lins atingiu uma complexa e admirável concepção de personagem. Maria de França é, também, um enorme açude que invade limites, imerso no rio, a que o narrador explica como duas imagens:

"uma é a do próprio romance, mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando, enquanto uma consciência ativa mantém idealmente os limites da obra; outra é a de consciência, perdida na imensidão que a circunda e tentando manter-se una. Esta consciência, no caso, é a de todos nós é, ao mesmo tempo tem um nome: o açude vindo na cheia de algum lugar na Mata ou no Agreste, chama-se Maria de França". (A Rainha p. 163)

Açude, cidade, espantalho, gata, pássaro, a personagem osmaniana desantropomorfizou-se, ou, também, assumiu dimensionalidades que desafiam, nessa integração cósmica, o que a memória da leitura guarda como personagem.

Agora é escritura, que surge de outras escrituras, figuração de escritas que passam a ter outra dimensão, emolduradas por ornamentos que surgem de outras escritas.

Osman Lins, na formação da personagem, além de Maria de França, um açude imerso no rio, concebe, transfigura Júlia, no mar que irrompe na cidade de São Paulo:

"de repente vejo luzes a distância, um navio, as luzes se refletem é o mar. Não havia ali, terra firme e massas de edifícios com luzes vermelhas nos para-raios?" (A Rainha, p. 215)

Essa experimentação, ou contribuição ao texto ficcional narrativo de integração de seres num aglomerado cósmico, já se anuncia em "Pedidos e Achados" (Nove Novena), Z.I. é feito de "bichos ajustados": pássaros noturnos, besouros, etc.

Em Avalovara, Anneliese Roos, uma das três faces do rosto procurado, e feita de carne e de cidades; uma cidade, que à canícula do meio-dia, sem turbulências, pousa num canavial, a

Cidade procurada, a forma escritural procurada através de Anneliese Roos, de Cecília e do Ser:

"As sombras vagarosas, das nuvens, deslocam-se através da paisagem, em direção a mim, cobrem-me e vão-se, arma-se e arma-se o encontro sonhado, vem a Cidade ao encontro do homem que - havendo-a farejado como um insensato por muitos países - admite o insucesso e renuncia à procura". (Avalovara p. 388)  
 Avalovara, o pássaro composto, "feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaros e nuvem de pássaros".  
 (Avalovara p. 282)

A mãe de Abel, o narrador em Avalovara, tem um gato com cara de macaco (gataco) que se cola e se desprende de seu "corpo":

"O gato com cara de macaco esqueira-se no seu ouvido esquerdo, desliza pela garganta e reaparece sob a saia, entre os joelhos. Enrosca-se junto aos pés muito claros. Com um movimento repentino, ela afugenta-o e senta-se na cama". (Avalovara p. 265)

A personagem é um simulacro declarado, a persona assume a "pessoa". André Gide a chama de "bobina":

"Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens".<sup>12</sup>

O romance moderno já iniciara o percurso que levaria à personagem-texto: leitura de leitura - figura que se vai compondo à medida que o tempo escreve um texto das leituras que se vão processando, apagando o rosto humano, tornando a personagem tão só uma consciência textual.

Esta desfiguração e constante refiguração estabelecem entre Marie de France a Maria de França, a "poëtresse", e a indigência do sub-mundo da loucura e da miséria estranhos e estreitos nexos: de personagens-textos, saídas da oralidade para a escrita, dispersões de personagens, denúncia de clausura, para o encarceramento da escrita.

O narrativa, para OLins é uma cosmogonia; diríamos, um revivescedouro de mitos, uma mitogomia:

"Acresce que, com as minhas leituras não deixei de ser um primitivo. Sou um primitivo, um homem ligado ao mundo e aos mitos(...) Eu tenho Letras. Mas sou apenas

um homem encravado, além disso, no mundo subdesenvolvido, com todos os seus dramas".<sup>13</sup>

Na mitogonia da escritura osmaniana reinscreve-se Górgona, a de três faces: a face do medo - máscara de terror, o medo de ver e seu espelho, ser visto:

"A face de Gorgô é uma máscara; mas em vez de ser usada para que seu portador imite o deus, esta figura produz o efeito de máscara simplesmente olhando-nos nos olhos. Como se esta máscara só tivesse deixado nosso rosto, só se tivesse separado de nós para se fixar à nossa frente, como nossa sombra ou nosso reflexo, sem que nos possamos livrar dela. É nosso olhar que se encontra preso à máscara."<sup>14</sup>

As máscaras de Górgona são as três irmãs: Medusa, Euriale e Steno. A primeira era mortal e espalhava, enquanto vivia, o seu fascínio, a sua sedução; as outras duas, imortais, desconheciam o envelhecimento; trapaceavam com o tempo, iludindo-o; petrificando a todos que recebessem o vazio de seu olhar, até que Perseu assenhoreou-se desse poder, cortando a cabeça de Medusa, revivescendo o mito.

A criatura supera e destrói seu criador, alegorizando a luz, triunfo que surge do embate das máscaras: "ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror", permitindo-nos vermos a nós mesmos, noutra dimensão, numa tão estranha simetria entre o mito e nós mesmos, conseguimos ver a verdade de nossa própria alma - nosso rosto - através do esplendor da palavra.

NOTAS

1. Marie de France - "La plus ancienne femme de lettres de notre littérature n'est pas à proprement parler une romancière; elle s'illustra surtout par la composition de lais, courtes nouvelles en vers, empruntées, pour la plupart à la matière de Bretagne (...) elle savait le latin, l'anglais, connaissait Ovide, les romans antiques et les contes des jongleurs bretons (...) Tel qu'elle l'a utilisé, le lai narratif en octosyllabes peut être défini par rapport au roman comme une nouvelle. (...) On s'accorde à situer son activité littéraire entre 1160 et 1190.  
NONY, Danièle et Alain André. Littérature Française Histoire et Anthologie. Paris, Hatier, 1987, pág. 31
2. "La lectio est une lecture active, productrice, organisée pédagogiquement".  
CHARLES, Michel: La Lecture Critiane. Poétique, Nº 34 - Abril, 1978. p. 131.
3. RÉGNIER - BOHLER, Danielle. Ficções: Explorações de uma Literatura. In. História da Vida Privada. Da Europa Feudal à Renascença. V. 2. Trad. maria Lúcia Machado. Org. Charles Duby. S.P. Companhia das Letras, 1990. pág. 316.
4. VASSALO, Ligia. A Narrativa Medieval. In A Narrativa Ontem e Hoje. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984, pág. 58.
5. RÉGNIER - BOHLER, Danielle. Op. Cit. p. 316
6. HUCHET, Jean-Charles. Nom de femme et écriture féminine au Moyen Âge. Les Lais de Marie de France. In Poétique, Paris, Senil, Nov. 1981, Nº 48, p. 407.
7. Id. Ib. pág. 409.
8. Da teoria de personagem - texto concordamos enquanto elemento de con-fusão com o texto, unidos na enunciação; não concordamos com a absoluta des-temporalidade, desreferencialidade contextual (histórica) propugnada na teoria do texto citado.  
SEGOLIN, Fernando. Personagem e Anti-personagem. São Paulo, Cortex e Moraes, 1978, Cap. III, págs. 73 a 99. Citação à pág. 91.

9. PAZ, Octavio. Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 122.
10. SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 92
11. PAZ, Octávio. Op. Cit. p. 122
12. GIDE, André. Journal des Faux - Monnayeurs. Paris, Gallimard, 1927, p. 12. Apud.  
CÂNDIDO, Antônio. A Personagem de Ficção. S. Paulo. Perspectiva, 1985, p. 54.
13. LINS, Osman. Carta a Sandra Nitrini, datada de 25.03.1975 e citada em Poéticas em Contronto (Nove, Novena e o Novo Romance) S.P. Hucitec, 1978. à pág. 36
14. VERNANT, Jean-Pierre. A Morte nos Olhos. Figurações do Outro na Grécia Antiga Ártemis-Gorgô. Rio de Janeiro, Zahar Ed. 1988, págs. 104-105.

UMA CONCEPÇÃO DIMENSIONAL DA TEMPORALIDADE

VI - O CRONOTOPO

"L'homme jadis imitait cette patiente (de l'artisanat). Enluminures, ivores profondément refouillés, pierres dures parfaitement polies et nettement gravées; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides. (...), - toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrèger".

(Paul Valéry, citado por Benjamin no texto Le Narrateur).

"Costumo dizer que o escritor se abastece em três fontes imensuráveis: a observação, a experiência e a imaginação. O imaginar é a chave do futuro e possíveis explicações para o passado, ao passo que o observar empresta mais legitimidade ao presente, assentada a experiência no que foi. Essas três fontes ajustam-se ao ontem, ao hoje e ao amanhã, imersas no ventre do que chamamos tempo (...) es sã guirlanda na qual se inserem as entranhas degradadas dos acontecimentos".

William Faulkner

O romance vem sendo enriquecido, ao longo dos últimos séculos por criadores que não se contentaram com repetições, mas, sobretudo, ousaram acréscimos, revisões, marcaram sua contribuição com elementos que desmentem a "morte" do "gênero".

OLins, entre outras coisas, empreendeu inovações na discutida percepção acronológica do tempo.

Como os liames entre a produção osmaniana e a de Virginia Woolf são muito estreitos, citamos uma decisão confessada nos Diários<sup>1</sup> da escritora a respeito da obra que se gerava em seu espírito: Orlando (1928)

"de vez em quando fico obcecada pela vida bastante profunda e semimística de uma mulher, que será contada toda em uma única ocasião; e o tempo será completamente eliminado; o futuro de algum modo irá florescer no passado. Um incidente - digamos a queda de uma flor - poderá contê-lo. Sendo minha teoria que o fato real praticamente não existe - nem o tempo".

Em ambos os criadores, o tempo desaparece na inquirição do momento presente.

Destacamos, inicialmente, essa conquista, por demais explícita, em A Rainha dos Cárceres da Grécia: a presentificação.

Dentro de uma visão cronotópica<sup>2</sup> da realidade ficcional (espaço e tempo), diferentes níveis da história (do imaginário) e do discurso se encontram num agora, em que, o que estamos habituados a nomear e separar de forma estanque, em nossa reflexão, como passado - presente - futuro, flui na direção de uma absorvente presentificação.

Este dado, ligado à reescrita de arquétipos que se movimentam na subjacência do texto, como a memória, o sisifismo, o olhar edipiano, até a inquirição metafísica da transformação das coisas pela ação do tempo, tudo isto se move na camada imediatamente "visível" do texto, lugar, por excelência, escolhido para as dissimulações.

Constitui-se, o cronotopo, não elemento isolado, mas, estruturalmente temático dentro da concepção do texto.

O tempo e o espaço precisam de data e nome, mas o encantamento evocatório (por si só) perdeu-se com o fascínio das narrativas que cumpriam suas leis, século após século, de iludir a Morte, aprisionando o tempo, pela palavra, esperando, da urdidura das histórias, a preservação do fio da arte e da vida.

O momento do cronotopo é o texto.

Em A Rainha dos Cárceres da Grécia, o narrador, bem como outros personagens, percorreu níveis diferentes de espacialidade, de forma simultânea, do real ao irreal em suas possíveis dimensões; a anomalia instancionalizada, no romance, estabelecerá livre trânsito ao tempo e o leitor fará mais do que uma costuma leitura, mas uma verdadeira viagem através de séculos de literatura e arte, de mitos e de História:

"sempre a mudar de sobrenome, mas conservando o nome de batismo, para honrar o que ela considera a sua "marca", sobe em uma embarcação pintada de vermelho, como as naus alígeras de Ulisses, de Creta ao continente, age na antiga Citera e a seguir em Esparta, cruza o Peloponeso, é presa e condenada em Maratona, em Atenas, em Samos, em Corinto, em pequenas cidades banhadas pelos mares Jônio e Egeu, traçando sobre todos esses nomes, magnificados por acontecimentos históricos e míticos (onde vos bateis agora, preclaro Aquiles e tu, que submeteste a Pérsia?), traçando nova gesta individual e sem fulgor". (A Rainha, p. 202)

Opondo personagem (Maria de França) - e tempo mitológico, o narrador atinge, trazendo-a ao presente da enunciação, uma temporalidade "transubjetiva e impessoal", apagando qualquer noção de sucessividade ou distância:

"A rigor não há tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal".<sup>3</sup>

Reinscrição de arquétipos, Maria de França e suas faces condensam séculos de cultura e arte; transcriadas, agora, em espaços históricos definidos na composição de A Rainha, os arquétipos são transhistoricizados pela estrutura do texto. O

mesmo ocorrerá à dupla natureza (masculina-feminina) da persona gem Cecília, de Avalovara, recuando a uma androginia original.

OLins não teria tocado o que Thomas Mann chamou de "o fundo do poço dos tempos"? Procurando uma origem, ele encontrou outros segredos, outras perguntas:

"Nesse poço, a sonda da ficção só pode encontrar a fonte de outros enigmas, a própria alma humana, de onde os mitos manam continuamente".<sup>4</sup>

O narrador de A Rainha dos Cárceres da Grécia, entreur de esse tempo mítico ao tempo do discurso, através da "consciência anômala" de Maria de França, trazendo ao texto uma articulação tão sutil e harmoniosa que consegue desfazer os limites de nossa própria percepção do tempo, revertendo o que imaginávamos por eternidade.

A eternidade, morada e repouso dos mitos, se inscreve, no texto osmaniano, como uma verdade, lugar de especulações, afirmando-se num imóvel presente, justificando a idéia de que a espiritualidade do homem é absolutamente "agora", nem passado, nem futuro.

Narrando e comentando, especulando e narrando, na natureza dupla da ficção ensaística, o texto osmaniano conduz o leitor ao entendimento pela quebra da realidade, isto é, instaurando o fantástico, lugar ideal de um terceiro tempo (além do histórico e do discurso), o do leitor, somado no ato de leitura, reatualizando a narrativa, reconfigurando o mundo.

Numa concepção de "discurso encenado",<sup>5</sup> nesse pacto estabelecido entre narrador e leitor, num trabalho de reorganização do real, pelas inserções de chamadas brutais, para a História, o texto não permite que sejam banidas da memória feridas ainda sanguinolentamente vivas, alertando-o, pelo mecanismo que lhe é próprio de preenchedor das proposições do texto, das quedas do homem.

História e discurso ficcional deslizam, num perfeito ajuste, entremesclando temporalidades diferentes no presente da leitura. Abre-se o entendimento do leitor não a uma definição do tempo, por ser o texto literário o lugar privilegiado a essas inquirições, contudo a aberturas, a possibilidades de compreensão.

Do escritor do *Eclesiastes* assombrado com o tempo (ou talvez, por onde começar?) aos ficcionistas contemporâneos, o que é o tempo açula o criador e cremos que já fez falir algumas composições. É nele mesmo que está uma chave da questão. Tempo e narração são inseparáveis - o próprio ato de narração já é uma imersão no tempo.

Ato de narrar se preenche com eventos ordenados de tal forma que seja possível percebê-los, entendê-los.

A diferença de tratamento do tempo privilegia, algumas vezes, a realidade vivida, a nossa; anexam-se pontas da História, numa trama contra a erosão do tempo.

Olinda-Recife dos anos seiscentos invadindo um agora (1975), num encontro de memórias, num movimento, numa articulação, em que os Recifes e Olindas se olham. Contudo, a invasão a esses dois níveis da realidade por uma terceira, completamente anômala, desconserta o leitor, vendo um elemento feito só de palavra, interpor-se entre duas temporalidades: "Mas, por sua vez, integra-se na cidade real esse impossível açude transmigrado do romance". (*A Rainha*, p. 164)

Entre as digressões lancinantes, um exorcismo, um corte no discurso, ameaça dolorosa e presente; a trajetória do Mal apunhalando o discurso do narrador:

"Quando explodiu, içando uma coluna incandescente, um ser ardente, irado e deslumbrante como jamais se imaginara ou temera, mais alto que a mais alta das montanhas, terra e céu dobraram-se, a água deixou de ser, as labaredas desceram o curso dos rios, 70.000 prédios ruíram e, dentre os 240.000 mortos, se isto na verdade tem o velho nome de morte, houve alguns de que apenas restou, no chão estéril, uma sombra. (*Á Rainha* p. 160).

O nome também começa a esbater-se na consciência do mundo e é preciso escrevê-lo: Hiroxima". (Idem, *Ibidem*).

O leitor se esbate diante das ponderações sobre o espaço-tempo do romance, todas de ordem abstrata a desviá-lo da realidade lógica "vivida" pela "gentama" do livro.

As ponderações aludidas pelo narrador levam o leitor a meditar sobre questões que serão apresentadas pelo texto para reflexão: o que é o tempo? Como funcionam as inserções temporais? Como se foge ao tempo?

O tempo é persistentemente observado:

"O rosto baixo e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando os pássaros, mas não o tempo, debando os pássaros, não a corrupção, os pássaros debando é só". (*A Rainha*, p. 149)

Invisível, irreduzível, inexorável. Três adjetivos respondem a três perguntas imemoriais?

No jogo entre o concreto e o abstrato surgem algumas alternativas: um procedimento fora do esperado, do conhecido; uma vacilação, um movimento cambiante discreto, na percepção das coisas, permite uma descontinuidade que leva o leitor a uma espécie de intervalo entre os eventos; alguma coisa tão sutil, as sim como entre um erguer e baixar de pálpebras, nos abre o entendimento à passagem do tempo e às suas marcas sobre o mundo:

"Mas a composição literária, sabemos, tem os seus caprichos e pode suceder que um valor diferente da lógica - mais discreto e, em certas circunstâncias, mais importante - subverta o projeto da estrutura. (...) Aludir ao espaço no romance e, sem intervalo, ao seu tempo, não seria levar além do desejável o movimento oscilatório na direção do abstrato e assim causar certa arritmia, contrariando o que estabeleci?" (*A Rainha*, p. 165)

Aos inúmeros jogos e simulações do romance, o narrador acrescenta o que vimos acima.

Não há arritmia, mas uma harmonia, o tecido de uma simbiose, como a que Virginia Woolf opera em To the Lighthouse, quando espaço e tempo escrevem, no mesmo tom e ritmo, o crescimento do texto.

Se a personagem Maria de França invadia "almas alheias", numa fidelidade à ordenação do livro, "tudo invade tudo", até atingir o cerne do Entendimento.

As circunstâncias e as mudanças são meditadas em Avalovara e A Rainha dos Cárceres da Grécia e para ambos os romances, os narradores buscam insinuações insólitas.

Em Avalovara, a ideografia encontra soluções no espiral e no quadrado, círculos e retas que imprimem, ao fluir do tempo, sua marca, no relógio de Julius:

"Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos - e que tudo corta como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figuras palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica". (Avalovara, p. 324)

Agora e aos saltos é o tempo osmaniano.

Na efabulação, guardiã das ordenações narrativas, repousa(m) a(s) temporalidade(s); a dos acontecimentos e a do discurso, desvendadas no ato da leitura, questionando qualquer noção de cronologia.

Em A Rainha dos Cárceres da Grécia, o eixo de interesse do enredo descentra-se de Maria de França e concentra-se em Ana de Grécia, a que foge do tempo e de seus efeitos:

"O tempo acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge das transformações nas coisas e, assim, de apreender um dos modos do fluir do tempo". (A Rainha p.204)

No medo da transformação das coisas, o mundo é concebido, pela personagem como um "agregado de coisas conflitantes"; a perda de um lugar intemporal, de repouso, uma ordem espiritual das coisas - isto a põe em sucessiva transgressão às leis, movida pelo medo de olhar-se, no tempo - um desejo de retorno a uma era imóvel, um retorno à fé:

"Esta unidade harmônica baseada em princípios impostos divinamente completava o perfeito círculo fechado do universo e oferecia um segundo lugar de descanso para a alma inquieta".<sup>6</sup>

Todo trabalho artesanal guarda, em sua urdidura, a imobilidade harmônica ideal (avivada pelo toque, pelo movimento corporal), sua textura esconde gestos; a leitura capta, de certa forma, esses fluídos étereos do passar do tempo; por isso, a personagem recusa todo ofício que utilize as mãos:

"Ana recusa todo compromisso regular, fugindo sempre das circunstâncias que façam algo crescer de suas mãos. As coisas de que se apossa e que, de nenhum modo, ajudou a produzir, talvez não lhe pareçam trazer a marca do tempo". (*A Rainha*, p. 204)

Como um óleo que se gruda, a experiência gera uma crosta que envolve as coisas, dando-lhes uma outra figura; é o ouvir com o espírito e o coração, enquanto o tempo se desfia sobre o trabalho e sobre quem tece:

"já não se tece e fia enquanto elas (as narrativas) são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. Hoje em dia ela se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal".<sup>7</sup>

Cria-se uma imagem espiritualizada das coisas, como de tudo que maturou pela ação do tempo, como

"as pérolas imaculadas, os vinhos plenos e amadurecidos, as criaturas realmente consumadas".<sup>8</sup>

Observamos, em A Rainha dos Cárceres da Grécia, no tecido das simulações, o trabalho do escritor de acrescentar, ao existente, a circunstancialidade de seus dias, de seu tempo, reescrevendo o mundo.

O narrador, já liberto de datas, faz, imerso em meditação, esta abissal pergunta, usando a fala da personagem para se afastar da paradoxal inquirição:

"Tinha a ilusão de que o tempo, emigrando de Creta, fazia servilmente o seu mesmo itinerário? Consta que só por acaso se via nos espelhos e mal sabia como era o próprio rosto. Principalmente, não guardara nada dos rostos que perdera. Assim, sempre tinha o direito de supor que esta jovem parada numa praça ou esta que passava num trem em movimento, olhos abertos por trás da vidraça, eram ela própria e o tempo que volvia. O que, portanto, legitimava esta dúvida: "O tempo passava?" Seu próprio nome, Ana, sugeria a idéia de oposição, de movimento contrário." (A Rainha, pp. 204-205)

Ser coletivo, arquetípico, Ana de Grécia afronta (desde quando?) a inevitabilidade, a inexorabilidade do que não entende, do que não entendemos:

"De que modo passa o tempo? Tinha medo de outras coisas, não de penetrar este segredo. Ajuda-a uma incapacidade da qual nem sequer se apercebe: confunde as referências temporais. Amanhã, no seu espírito, é uma noção impenetrável e nunca se transforma em hoje, em ontem (...). Esta anomalia impede que se cristalizem em sua mente as úteis noções segundo os quais nós e o tempo fingimos uma espécie de mobilidade: lá vou eu correndo para algum momento futuro, que se aproxima e faz-se passado, distancia-se". (A Rainha, pp. 205-206)

Leiamos Paul Ricoeur, ajudando-nos nesse enovelado tempo, ansiosamente discutido:

"... o tempo do cosmo onde todos os intervalos são iguais não me permite produzir um conceito de tempo humano onde o hoje contenha ao mesmo tempo o passado e o futuro."<sup>9</sup>

Refugia-se, portanto, o tempo de Ana de Grécia, como o de Maria de França, faces de arquetipo, num tempo mítico da nar

rativa: o tempo existindo entre o homem e a narrativa:

"Existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação necessária e universal. Em outros termos, o tempo passa a ser "tempo humano" na medida em que é articulado, numa narrativa; e, em compensação, a "narrativa" atinge seu significado pleno quando passa a ser uma condição da experiência temporal. Se não existisse ninguém para contar os intervalos, não existiria tempo. A atividade de narrativa consiste em construir conjuntos temporais coerentes: configurar o tempo".<sup>10</sup>

Contagem dos intervalos, ânsia de eternidade, de imobilidade, é também este o mundo temporal dos personagens de William Faulkner, leitura osmaniana:

"Quero apenas dizer que o passado e o presente, mesmo como recriação do primeiro, coexistem, separados somente pela cronologia que se impõe como condição didática do existir, resumida em sua função ordenadora (...).

Foi por isso que Quentim Compson quebrou o seu relógio, pois sentiu que marcar o tempo é uma inutilidade, existe a duração. Nosso psiquismo é atemporal".<sup>11</sup>

O Som e a Fúria (1929), um dos mais belos livros sobre a agitação do homem no tempo, contém, em seu título, a sugestão da turbulência, do movimento em busca da compreensão desse abissal mistério. Retirado de Macbeth, em resposta ao que é a vida, portanto, ao que é o tempo:

"A vida nada mais é do que sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando".<sup>12</sup>

Três séculos se estreitam para aproximar e intermesclar obras como O Som e a Fúria e Macbeth.

Dentro dessa mesma concepção de fúria e tumulto, no tempo, Manuel Bandeira, no poema "Momento num Café"<sup>13</sup> define a vida e seu movimento de forma ingente e incruenta:

"que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade que a vida é traição".

Faulkner, Manuel Bandeira, Virgínia Woolf, Osman Lins, leitores de Shakespeare - e o mesmo elo de tumulto, inutilidade e tempo - na captação do fio da vida pela ilusão da escrita.

O texto osmaniano concentra em si mesmo a pungência desse grito captado no pensamento de Faulkner:

"A maior desgraça é o tempo, mecânico, posto que inevitável, ele<sup>o</sup>ta ao homem como certa miséria disponível"(...)

"Mas o que avassala meus personagens é o tempo pessoal, essa fluida origem dos eventos.

Não será o tempo apenas certa forma subjetiva de conduta perante a realidade?

Palavras, espaços vazios do que falta às pessoas como gritos de gansos na escuridão selvagem nas terríveis noites do passado, apenas demandando ações, nem sempre determinadas.

Sobretudo a inexorável fome da carne, a repugnância, o horror e a indignação, a escuridão incerta do que chamamos futuro".<sup>14</sup>

Nesta linha se inscreve o texto osmaniano, o tempo como um limbo, um charco, uma prisão, uma imobilidade:

"Ana de Grécia foge de entender o curso inexorável do tempo e é atirada nas prisões, para sentir nessa imobilidade o viajar do tempo de então desesperar: este o castigo seu. Mas acaso não ama de algum modo os interiores dos presídios exatamente porque a imutável nudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso ao tempo?" (A Rainha, p. 204)

Encarando com perspicácia, com astúcia e dentro do espírito, como já pudemos constatar, tão peculiar à composição osmaniana de oferecer proposições incomuns a questões instigantes à ficção contemporânea, como o tempo e suas transgressões, o narrador usa o distúrbio mental da heroína (recurso idêntico usado por Faulkner em O Som e a Fúria), já decorrente da inquietação vivida por Júlia Marquezim Enone, cria um universo excêntrico - o tempo e suas configurações

"Maria de França não nomeia essas alterações de perspectiva entre o eu e certas configurações do tempo - e como que flutua numa extensão sem fim, propensa à imobilidade, sim, oposta a qualquer imagem fluvial, uma extensão, sim". (A Rainha, p. 206)

De forma desconexa, ao sabor do acaso, anacrônicas, as sim as coisas chegam ao entendimento de Maria de França, ao con trário do processo que vive, dentro do "labirinto previdenciário"; no antagonismo deste procedimento, cada vez mais a sensação de impotência e inutilidade ("dos sucessivos despachos das repartições") da burocracia brasileira:

"O fado terreno, sem prejuízo do lado contundente e mordaz, voltado para uma sociedade anômala, refrata-se e simultaneamente aparece como peregrinação e suplicio fora do tempo, no sempre-nunca, no inferno".  
(A Rainha, p. 207)

Num completo embaralhamento nos dados e lances das relações entre história e discurso, passa, o narrador, a oferecer as mais disparatadas pistas falsas:

"O recenseamento das notações históricas indica-nos que a mais recente é a deposição de Constantino, fato que comove a personagem por ocorrer na mesma Grécia de Ana e fixa o desfecho por volta de 1967". (A Rainha, p. 209)

Por não precisar a qual dos Constantinos a personagem se refere, transitamos por séculos de história, até a trans-cul tura.

Começam a se fechar as frestas pelas quais desliza o tempo; fecha-se a narrativa; a fotografia, o rosto procurado pe la enunciação, imobiliza o tempo:

"É se um desses rostos for o meu? Insisto em reconhecer os que vejo, em rasgar a membrana que me impede de chegar ao grupo e ouvir as suas vozes, o ranger dos seus sapatos." (A Rainha p. 210)

Só o processo abstrato das coisas permanece insensível à ação devoradora do tempo; aí elas existem, duram, talvez na busca do Ser, e desaparecem:

"Apagam-se decifração e charada, na obra e na vida: esquecemos que um dia, ali, vimos claramente, que ali houve uma fresta pela qual entramos. Sinal algum denuncia a experiência, essas concessões não deixam cicatrizes". (A Rainha, p. 211)

O leitor não será mais o mesmo ao sair desse jogo, des sa dialética que subjaz ao texto osmaniano: ser no tempo - expe rimentar sua duração e movimento.

O Retrato de Dorian Gray (1891) de Oscar Wilde, certamente, instigou os frequentadores de Bloomsbury a muita discussão sobre o tratamento do tempo na arte literária. O tempo, neste romance, flui em duas dimensões: uma inteiramente imaginária, fora da personagem (Gray) e materializado na obra de arte (seu retrato), para, ao fim, numa solução "decadente", bem da época, cristalizar o fãustico tema do livro - a obra de arte despoja-se da aura, da alma que recebera (numa segunda dimensão temporal, histórica) para, incólume, continuar a desafiar o tempo.

Dentro desse espírito, é concebido o personagem Julius de Heckethorn, em Avalovara, que é o próprio tempo. Açulado pelas mais incôngruas infelicidades do destino (ponto comum entre Julius e Maria de França), a personagem - seu relógio - oferece e irradia, à estrutura do romance, dela se nutrindo, uma concepção de temporalidade intrinsecamente relacionada às matérias expostas nas pesquisas do moderno romance anglo-saxão; isto é, dar, ao texto romanesco, uma ilusão a mais completa possível do fluir do tempo e da degenerescência da matéria.

"opta em definitivo por um mecanismo a saltos. O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contesta-se, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge - é conquistado - com o relógio a saltos.

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, movemo-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranqüilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite dão saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos a saltos". (Avalovara, pp. 323 - 324)

A leitura atenta do tempo-espaco no texto osmaniano, explicitamente, conduzindo a um entendimento bidimensional, ditado pela percepção "anômala" de suas personagens; queremos dizer, a presentificação e aos saltos, na verdade, abre ao leitor o intervalo da eternidade do signo.

Observamos que inscrevendo o tempo espacializado, miticamente, Osman Lins abre a significação do arquétipo: metaforizando a voragem, Cronos é anacrônico, abatido pelo peso dos a-

nos, conduz a foice, porque o tempo devora todos os seres. Aos saltos, alado, Avalokitesvara, o Avalovara, pássaro de pássaros é a marcha rápida do tempo.

Resta, ao leitor, a figuração serpentiforme do tempo, circular, na eternidade de seu não-começo e a infinitude de seu abismo, o momento do cronotopo, encenado em A Rainha dos Cárce-  
res da Grécia.

N O T A S

1. WOOLF, Virgínia. Diários de Virginia Woolf. Sel. e Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 139.

2. BAKHTIN, Mikhail. "Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance". In Questões de Leitura e de Estética (A Teoria do Romance) S.P. 1988, pág. 211.

"A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa tempo espaço).

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Este cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico".

Igual concepção é perceptível no pensamento hegeliano que em sua transparente visibilidade assusta o alcance de sua profundidade; pressentimos, aí, a aguda reflexão que une espaço e tempo: "por si mesma uma telha não mata o homem, mas só produz esse efeito em virtude da velocidade que adquiriu, o que significa que o homem é atingido mortalmente em virtude do espaço e do tempo".

Citado por ARANTES, Paulo Eduardo. In Hegel - A Ordem do Tempo. Trad. Rubens R. Torres Filho. S.P. Ed. Polis, 1981. pág. 23.

3. NUNES, Benedito. O tempo na Narrativa. S.P., Ed. Ática, 1988 - p. 66.

4. Id. Ib. p. 67.

5. ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In

COSTA LIMA, Luis. Teoria da Literatura em suas fontes V.II, Rio de Janeiro, Fco. Alves, 1983, pág. 397.

"Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção,

mas sim o "contrato" entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como "discurso encenado".

6. MENDILOW, A.A. O Tempo e o Romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Ed. globo, s.d., pág. 7.
7. BENJAMIN, Walter. "Le Narrateur". In Essais II (1935-1940). Denoël/Gonthier, Paris, 1983, pág. 65.
8. Id. Ib. pág. 67.
9. RICOEUR, Paul "A Consciência não é um dado é uma tarefa". Artigo publicado em O Estado de São Paulo, Nº 180, Ano III, 20.11.83, pág. 8.
10. Id. Ib. pág. 8
11. FAULKNER, William. Entrevista concedida a Rubens Teixeira Scavone, no Congresso Internacional de Escritores. S.P. 09.08.1954. O Estado de São Paulo, Nº 168, Ano IV. p. 4.
12. SHAKESPEARE, William. Macbeth. Trad. F. Carlos de A.C. Medeiros e Oscar Mendes. S.P. Abril Cultural, 1981, p.186. Ato V, Cena 5.
13. BANDEIRA, Manuel. Estrela da Manhã. Obra Completa Poesia e Prosa. R.J. Nova Aquilar, 1986. p. 233.
14. Reflexões de Faulkner em entrevista citada.

VII - SIGNIFICAÇÃO E MEMÓRIA

Quando Paul Ricoeur<sup>1</sup>, analisando questões como o sentido da obra literária, sua apropriação pelo leitor, temporalidade narrativa, afirma que as Cartas de Paulo, o Apóstolo, são igualmente dirigidas a mim, a você, aos Gálatas, aos Coríntios, aos Efésios, aponta, com simplicidade (e de certa forma, óbvia) e, sem outras incógnitas, um caminho para assunto que oferece tantas dúvidas - a interpretação, a descoberta de significação na obra literária.

Osman Lins, escrevendo A Rainha dos Cárceres da Grécia, quis dar-lhe que sentido? Como captá-lo? O leitor apreende o que (talvez) não passou pela intencionalidade do criador? Essa operação é possível fora de seu contexto? Ou tão só dentro de um complexo sistema alegórico que compõe com a estrutura deste romance? -?

Cercando o texto, emoldurando-o da aura do escritor, de seu contexto, abre-se, ao leitor, caminho que o leva a um entendimento das virtualidades da obra.

Apresenta, estas questões, o próprio texto - enquanto ensaio romanesco, analisado sem obediência a regras e esquemas externos, mas dando mostras de conhecimento das diversas abordagens a que o texto literário tem sido submetido do Século XVIII para cá, de forma insistente; sem esquecer as "fontes" da teoria literária, com Aristóteles, o narrador se abisma em perguntas que hoje açulam aqueles que se lançam a uma leitura crítica.

Evitando a neutralidade analítica e a absoluta imanência do texto, intuindo mesmo que uma certa "ligação" com a autoria é importante e necessária, já se afasta, o analista - personagem de A Rainha dos Cárceres da Grécia, das normalizações que elegeram o texto e desdenharam a mão que o escreveu:

"Às voltas com o texto amado entre todos, por sabê-lo erigido na sua convivência, nos anos mais significativos que até então conheceu". (A Rainha, p. 186)

O narrador cerca o texto de circunstancialidade, simultaneamente, faz apelo ao contexto histórico, até trans-histórico, com recuo de milênios, no tempo, presentificando dados que passam a circular numa nova dimensão, revestidos pela linguagem osmaniana - uma sorte de teoria interpretativa própria - inerente a este texto, contudo, oferecendo-se como proposta de leitura (de interpretação) das significações da obra romanesca.

Referimo-nos ao que apreendemos como sendo uma cadeia de relações ou interação de relações entre os elementos ditos "ensaísticos" e o "romance" que é interpretado.

Essa cadeia de relações se abre a uma ambigüidade que ecoa na estrutura do livro - o leitor não é exclusivamente seu decifrador - pois ele já encontra aí, outros leitores (narratários) e, por outro lado, o próprio texto inscreve decifrações internas, em que não se descartam os Jogos com que se iludem e desnorteiam a leitoria:

"Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma interação e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que - importante ou sem valor claro - deixou no seu espírito marcas duráveis". (A Rainha p.168)

Os elementos que são oferecidos a uma decifração (a redução de mitos brasileiros reduzidos à insípida e obscura vida burocrática, o confinamento aos muros de hospício, a ambição suprema de Maria de França em metamorfosear-se em Ana de Grécia, a ladra, dribladora de muros e leis, e o ápice do romance, a transformação das personagens no Espantalho, para levantar apenas alguns pontos) são, ao mesmo tempo signos do enigma - a leitura cria e desconstrói, concomitantemente, - descortina a decifração em sua aparência misteriosa e se ofusca com a claridade das respostas múltiplas.

Encontramos, neste ponto, a autoreflexividade do texto como chave à sua interpretação; expõe continuamente sua própria gênese; daí, que, nesse trabalho reflexivo, o narrador, não as

sumindo a autoria do romance que escreve, pode, à vontade, ler, interpretar em seu diário, a ficção que ele nega.

Segundo Maurice Blanchot, o romancista não é capaz de escrever um diário da obra que ele assina. Por quê? Como se comportaria o eu dividido ou somado pela diegese, no romance e a racionalidade do diário? Leiamo-lo:

"Nous voyons pourquoi l'écrivain ne peut tenir que le journal qu'il n'écrit pas. Nous voyons aussi que ce journal ne peut s'écrire qu'en devenant imaginaire et en s'immergeant, comme celui qui l'écrit, dans l'erréalité de la fiction".<sup>2</sup>

O diário é, portanto, síntese - criação e crítica; assumindo-o, o narrador usa-o como "piège", emboscada, armadilha, fraude.

Guardando-se no diário, salvaguarda sua escritura, uma mútua ruminação. Esse falso diálogo conduzirá o narrador não a um auto-conhecimento, mas a um desaparecimento na babel que fecha a escritura - o desenlace do romance. Bem diferente dos encontros, dos raptos, das cavalgadas pelo deserto, quando o desfecho aguardado (e oferecido) apaziguava o leitor com suas próprias aflições.

A marca que confere ao texto osmaniano uma nota de modernidade (na abrangente contemporaneidade da expressão) prende-se a esse movimento da revelação de sua produtividade:

"Os grandes relatos\* são reconhecíveis com este signo porque a ficção que eles propõem não é senão a dramatização de seu próprio funcionamento".<sup>3</sup>

No seio do espetáculo, como em Hamlet, o segredo se revela. Na encenação da escrita, no cerne do seu funcionamento, cifram-se e decifram-se, aos olhos do leitor, as significações do texto. Neste espírito de leitura, começamos a compreender perguntas como esta, do narrador: "Que significa a transformação de Ulisses num insignificante morador de Dublin?" (A Rainha, p. 173)

---

\* Gritos do autor.

O próprio narrador abre o leque das interpretações, a alegoria, a anagógica, a mais despretenciosa: o que acontece é uma deflagração de significações:

"Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, respostas absolutas e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada - limitada, portanto - contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação e sim um deflagrador de significações". (A Rainha, p. 174)

Embora se dê como "mestre da narração", no dizer de Jean Rousset<sup>4</sup>, o narrador, na armação de seu projeto não consegue abarcar e ter claras em seu "espírito" a significação precisa que paira na rede de significantes de que se compõe o texto; todavia, ele afirma:

"Isto, ainda que ele (o objeto artístico), no espírito do criador, se revista de uma significação precisa". (A Rainha, p. 174)

Operando aos níveis da diegese e de uma meta-diegese, o narrador abre os limites do texto a uma interpretação - chaves fornecidas ao longo do discurso e da história - construtiva e desconstrutiva, onde se encontrarão as idéias, as influências, os procedimentos, os conteúdos filosóficos.

As leituras referidas pelo narrador e, anteriormente realizadas, ou não, pelo leitor, irão determinar, também, as questões que serão feitas, estabelecendo-se um intertexto no ato da leitura, um "enlacement", elaborando-se, ainda um comentário, manifestando-se como um sinal do texto que se critica.

Dando, ao leitor, passes e pistas para entrar no denso projeto de seu romance, o narrador afirma:

"Pode-se ver em A Rainha dos Cárceres da Grécia, no fato de esconder, sob a capa de simplicidade, uma estrutura complexa e - o termo irrompe - abissal, numa tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado". (A Rainha - p. 191)

OLins, fora do texto (embora o texto seja, ainda, fora de suas soleiras, essa rede de significância e contenha, também, a palavra do "autor", sua imagem), se expõe ao leitor:

"Parece-me útil e até necessário, que o escritor, quando a ocasião se apresentar, procure dentro do possível, desfazer equívocos em relação à sua obra e tentar fora da obra, abrir caminho em direção aos seus destinatários. Pois a obra existe, mas é só chegando a eles, aos seus destinatários, que ela alcança sua razão de ser".<sup>5</sup>

Neste artigo, publicado postumamente, Osman Lins aponta as resenhas, as críticas apressadas, a crítica universitária às vezes encaixada em grades analíticas, como empecilhos à divulgação, leitura e compreensão de determinados escritores. Refere-se, explicitamente, a Graciliano Ramos, pouco lido e mal interpretado, até certo tempo, por ter sido tachado, pela crítica ligeira, de mais difícil que Machado de Assis:

"mesmo quando a incompreensão do crítico é gritante, mesmo nos casos não muito raros de má fé, quando o crítico deturpa a imagem do livro, mediante citações capciosas e escolhidas a dedo, prefere o autor silenciar, aguardando que o tempo se encarregue de aclarar as águas."<sup>6</sup>

Aos poucos, seguindo a rede de significâncias que o texto contém, começamos a vislumbrar significações contidas em A Rainha dos Cárceres da Grécia a produção de um texto mental, pela introspecção, saído da leitura, materializado num novo texto, em que o sujeito (o novo narrador) se inscreve e se reinscreve em significações expostas à infinitude da linguagem.

O Narrador não constrói uma metalinguagem para ler o texto ficcional, por se constituir (essa segunda linguagem), externa, redutora, para abranger as nuances da riqueza existente na potencialidade do signo poético. O que acontece é um enlaçamento do inconsciente entre o narrador do pseudo-ensaio e a criadora do "romance" - só a produção desse texto que insiste<sup>trv</sup> se dizer "analítico" resolveria, enquanto uma escritura, a leitura do texto de Julia Marquezim Enone.

Uma fusão sutil entre teoria e praxis, a que o texto osmaniano atinge - chega à escritura pela poesia, criando um "novo texto". O tom profundamente poético do diário não invalida as asserções sábias e seguras com que o narrador conduz a análise do romance; pelo contrário, leva o leitor às questões mais controversamente discutidas, através de um espírito de percuciência, passando a traçar, a projetar e oferecer ao leitor uma "teoria" da arte narrativa; pleno de amoroso cuidado, ele cerca o texto enoniano, trespassando-o de uma devotada e eficiente leitura.

Como nos aponta Leyla Perrone - Moysés, no prefácio de O Rumor da Língua, alertando justamente para os perigos de que uma leitura da escritura possa prescindir de conhecimento, esclarece:

"A pluralidade de códigos que a escritura põe em jogo, exige, do sujeito um vasto saber. A escritura é desconstrução desse saber, e só se desconstrói o que se conhece como construído".<sup>7</sup>

Já nos referimos, noutra passo dessa leitura, ao vasto conhecimento de arte, História, Literatura, Ocultismo, que perpassa aos olhos do leitor de A Rainha dos Cárceres da Grécia. É justo a leitura destes conhecimentos que o texto desconstrói e chama o leitor a questioná-los, numa interação, num encontro.

Para este trabalho de desconstrução de um saber pacientemente construído, o narrador convoca a memória e a inscreve de forma indubitavelmente mítica através de Mimosina ou Memosina, a gata de Maria de França.

Percebamos o enredamento: lançando ao leitor uma cadeia de significâncias, logicamente, o narrador há de sugerir um segredo, um enigma, no jogo ficcional, na dissimulação do enredo; e o faz pela evocação da Esfinge, a que foi destruída pela decifração de Édipo. Contudo, a Esfinge nada teria a fazer neste texto de 1975, se as coisas não pudessem ser remediadas com uma degenerescente metamorfose na gata de Maria de França:

"Vi, na noite de 27 de março, segundo aniversário da morte de Julia Marquezim Enone, um gato enlameado saltar de um caixote de lixo no centro da cidade e esguei

rar-se, o rabo fino e baixo, junto ao meio-fio, desaparecendo entre as grades do esgoto. Como este animal corrompido viesse das ruas e se escrevesse, com infinitas dissimulações, no romance que confronto, ampliando-o, aí o reencontro. Há quanto tempo, vigilante, volto o cerne desse livro! A gata de Maria de França ocultara-se entre uma frase e outra, como sob móveis e folhagens, subtraindo-se a mim - e só há pouco a descobri, segui-lhe a deterioração, perplexo". (A Rainha, p.191)

Metaforizando a memória e, de forma tão insólita, numa gata doente e medrosa, o narrador faz alguns apelos nítidos - uma memória coletiva, ancestral, do Conhecimento, em processo de descrédito - uma memória individual, guardada na leitura e na deterioração dos mitos: um gradual esquecimento das coisas e do mundo e uma terceira memória, a do signo, que recebe, camada após camada, através dos tempos, a crosta do cosmos.

"O nome (Mimosina) evoca não se sabe que palavra, há nele acorde ingênuo e familiar (...) o processo (de degradação) terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante". (A Rainha, p. 192)

O Narrador alerta-nos para o fato instigante de que às personagens, envolvidas no enredo, é fácil o esquecimento; isentam-se, portanto, de sentimentalismos e sofrimentos, inevitáveis àqueles a quem é difícil esquecer.

Este traço se agrava até implantar a indiferença entre os seres e por tudo que os cercam; fato constante no romance moderno:

"Mimosina, 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". (A Rainha, p. 193).

Chamando a memória (Mimosina), o narrador intensifica o lado profundamente mítico do livro, fonte e guardião do conhecimento, reatando laços afrouxados com o desleixo que dispensamos à gênese, à fonte das coisas e do pensamento, da Arte:

"Quem ou o que nos salva do esquecimento? Antes, ainda os mais inscientes dentre nós, sabíamos "por quê". Quando não sabíamos, necessidade alguma de justificar, de construir explicações que substituíssem, em nós, o conhecimento ou, em seu lugar, a certeza (...)

Não saber, porém era um gênero de alegria, a nós próprios dizíamos ignorar e íamos à caça, tentar prender, tentar saber - e às vezes trazíamos em nossas redes de caçadores, presas que inventávamos (elas grunhiam na armadilha) e que viviam cem mil anos. Qual a importância, fossem ou não reais? Acreditávamos nelas e isto ia formando em nossas almas informes uma ordenação geométrica, gerava-se, um sistema, um acordo entre nós - e o quê? Entre nós e Algo". (A Rainha, p. 194)

Tematicamente, a memória envolve todo o livro, como um signo vivo, latente, da fragmentação com que as coisas são apreendidas, sofrendo o desgaste do esquecimento.

A memória do signo, reserva que se enriquece com o passar do tempo, escreverá a mais bela passagem de A Rainha dos Cárceres da Grécia, o momento em que o discurso, desvinculado de nexos, liberta-se, numa rapsódia, numa babel, numa absoluta libertação da palavra. O texto osmaniano comporta esta conquista - a utopia da teoria barthesiana:

"Em seu estado utópico, a língua seria ampliada, eu diria até desnaturada, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado (...) liberto de todas as agressões de que o signo, formado na "triste e selvagem história dos homens" é a caixa de Pandora".<sup>8</sup>

O narrador é consciente de que a evocação da memória, peça do jogo que ameaça encerrá-lo, traz em seu bojo a apoteose de sua natureza - a consciência de ser discurso:

"Traçado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado (...). Somos incontestáveis, eu e a minha outra realidade, entranhada em mim, dissociada de mim, o discuro (...) então, atingida a essência do monólogo, eis-me atingido igualmente no meu "eu", eis-me atingido em minha essência e logo me revelo outro, não mais um ente que escreve e sim que é escrito. O espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imenso numa versão singular - e da qual se possa dizer mágica - do espaço e do tempo". (A Rainha, p. 199)

A escrita se alegoriza na forma que o narrador, lucidamente, assume de Espantalho, a reunião, a síntese de todas as falas do texto; a revelação de que o livro se fecha e esse "eu" se desfaz, se refaz linguagem, é a instauração do ilegível, da enxertia\* de vários registros, Uma linguagem que guarda as marcas de muitas memórias que atravessaram o imaginário do narrador:

"Certo de que chegou o momento e sem saber que transformação se arma nos limites da noite, vagueio, a cabeça descoberta(...) Mesmo a fala do Espantalho aqui e ali se refaz, numa espécie de luta pela recordação. Na verdade, tudo isso adverte-nos para esquecimentos mais profundos e talvez irreparáveis (...) Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumo". (A Rainha, p.193)

Para compor uma nova memória, os signos se embaralham, ilegíveis, discerníveis, contudo, desconexos, na idealidade de que comporão, em leituras futuras, um novo texto:

"Mas vamos lá, vamos lá! O que aperta, segura; o que dói, cura. É noite e é dia. Era uma vez? Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? (...) (A Rainha, pág. 217)

Lê-ô-lá! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?) as mãos abertas (quatro ou duas?) o coração aberto, eu disse o quê?, vamos gente! guardo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros (...)

Lê-ô-lá, ela me dá braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o Bãçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero..." (Idem, pág. 218)

O Narrador se confessou até a exaustão, desfazendo os limites de sua própria lógica, invadindo essa região de escrita em que toda a composição assentiu em se desconstruir e, de forma a confirmar os nexos de sua proposta, se afirma como só um texto resguardando a Memória pela riqueza de possibilidades de significações.

---

\* inseminação, inserção paródica, intertextual.

A obra literária é exposta às interpretações, mesmo as mais inesperadas, apossando-se, pelo imaginário do leitor de outros signos, em diferentes contextos, numa figuração infinita, um "estrelamento", uma disseminação de sentidos.

NOTAS

1. RICOEUR, Paul. Teoria da Interpretação. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 105.
2. BLANCHOT, Maurice. Le Livre à Venir. Paris, Gallimard, 1959 p. 258.
3. VERRIER, Jean. "O Relato Refletido" In Ensaaios de Semiótica Narrativa. Org. e Trad. de Tania Franco Carvalhal (e outros). Porto Alegre, Ed. Globo, 1976, p. 37.
4. ROSSET, Jean. "Como inserir o presente no Relato: o exemplo de Marivaux". In Ensaaios de Semiótica Narrativa. Op.Cit. pág. 63.
5. LINS, Osman. "O Crítico julga. Quem julga o crítico?" Cultura - O Estado de São Paulo Nº 288 - Ano V - p. 7. 22.12. 1985.
6. Idem, Ibidem, pág. 7.
7. BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. Prefácio de Leyla Perro<sub>n</sub>e - Moysés. S.P. Ed. Brasiliense, 1988, p. 15.
8. Id. Ib. pág. 93.

CONCLUSÕES

"Soñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o creerlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser, y nos devuelve luego a nuestra condición, pero distintos, mejor informados sobre nuestros confines, más ávidos de quimera, más indóciles a la conformidad".

(Mario Vargas Llosa, Kathye y el Hipopótamo)

Da leitura que procedemos de A Rainha dos Cárceres da Grécia, destacando-lhe alguns aspectos reputados, por nós, como recorrentes em quase toda a produção osmaniana, configura-se uma interpretação que pretendeu, substancialmente, por em perspectiva a esta relação entre a atuação do escritor, disseminada de forma ensaística ou ficcionalizada, e sua produção romanesca.

O conjunto de seus escritos configuram a sua postura e escritura; sobressaindo-se o lado político, aberto à História, unido à arte de encenar a vida pela ficção, inscrevendo-se, portanto, sua produção, numa dialogia entre crítica social e arte literária, acrescida, sobremaneira, pelo fato de OLins se haver doado de forma incondicional à Literatura, sem concessões.

Esse dialogismo manifesta-se, explicitamente, nos textos Guerra sem Testemunhas (1974) e Lima Barreto e o Espaço Romanesco (1976), obras que articulam, entre si, análise literária, sociedade e representação.

Como o ensaio, mesmo artificialmente conduzido por um parceiro ficcional, um "alter ego" (Willy Mompou) não cobrisse de forma sintética o texto (sua gênese e sua representação), OLins apresenta, em A Rainha dos Cárceres da Grécia as muitas faces da palavra escrita. Pela palavra, isto é, lendo-a ou escrevendo-a o homem se questiona, se orienta na busca de seus de sígnios.

No romance A Rainha dos Cárceres da Grécia o escritor expõe um método e uma teoria da escrita ensaístico - romanesca. Um método de interpretação da obra literária que não se prende a nenhum esquema, mas vale-se das várias possibilidades de abordagem oferecidas pela Teoria Literária, aponta, com este procedimento, para as infinitas formas de se ler um texto literário.

Adotando uma postura extremamente séria e responsável, diríamos ainda, exigente e requintada, sobretudo, pela constan-

te freqüentação aos grandes nomes da Tradição Literária, vale-se dos mais respeitáveis investigadores crítico-literários, acolhendo, em sua análise, o estruturalismo no que ele oferece de fecundo na armação do texto; o impressionismo da leitura com vistas (à maneira de Proust, Virgínia woolf, por exemplo) à expressividade, por uma leitura que se fará escrita; da fenomenologia, ao empreender, sobretudo, uma abordagem dos diversos extratos que, em camadas, compõem a riqueza de significância do texto.

Este procedimento é assumido pela leitura, sem nomeações ou servilismos.

Incapazes de, isoladamente, ver até onde se estende o signo literário, os métodos passam a contribuir, subsidiariamente, em conjunto necessário, a uma interpretação mais próxima das virtualidades da obra e das prováveis intenções do autor.

Esta rica articulação de métodos conduz, necessariamente, o escritor a oferecer uma diretriz de investigação, a compor uma teoria.

A teoria que OLins expõe, de forma anormativa, uma autoencenação do texto romanesco, alegorizando-o, recuando aos arquétipos, elegendo alguns, cria, em A Rainha dos Cárceres da Grécia uma nova mitogonia, o nascimento de signos essenciais à sua escritura.

É inegável o influxo barroco, explicitamente confessado e inscrito em sua obra, dando-se, na autoreflexividade de sua escritura, num "esquema regenerativo de forças cíclicas naturais"<sup>1</sup>, o contínuo, o sucessivo destruir para recomeçar.

A escritura osmaniã aponta a infausta ilusão da vida, a desconexão entre ideal e realidade, indo às fontes mais antigas da memória do homem (a magia), senão para justificar, contudo para saborear o encontro cósmico, ardentemente procurado em todo o seu texto; buscando, por esse encontro, a conexão que seja capaz de apaziguar o mundo, perdido no lixo da civili-

zação, arrastando-o à aventura proporcionada pela leitura do texto literário, cheio de interrogações, certamente; todavia, pela leitura, retornamos ao inventor do mundo - a linguagem poética - e nela o homem não tem amarras.

Guardando a memória da linguagem, o escritor recorda, cria e recorda: a leitura dá-nos estas chaves.

Inscrito entre os grandes criadores do romance moderno, examinou a tragédia de nosso tempo, denunciando o abismo entre sociedade e dignidade, denunciando um mundo que se compraz no encarceramento da palavra, pela dominação ideológica.

A palavra mostra a degenerescência, a erosão do tempo; seu encarceramento gera a quebra do movimento, a sua não-percepção, pelo homem, hegemoniza o Mal. Tão só a leitura liberta a palavra e a voz de seus criadores.

A Rainha dos Cárceres da Grécia é o criador mergulhado até a dissolução, até o desvario diante da totalidade, do absoluto da criação, encerrado numa "prisão de signos"; o criador enquanto um decifrador de esotérico tecido - o texto literário, ainda não de todo revelado.

Trabalhando os eixos do texto romanesco, apossando-se deles numa armação temático-composicional, OLins dispensou, aos elementos que sustentam a ficionalidade, o cuidado de entrelaçá-los, oferecendo, às interpretações dessa estrutura, uma leitura reconstrutora.

O enredo é o desencadeador da narração em narrativas, um tecido, uma urdidura do texto, linha tênue a comportar as articulações das personagens no fio do tempo, movendo-se em estreita interligação com o espaço, concedendo, ao narrador, atar as linhas da temporalidade, numa abertura expressa nos intervalos da narrativa, momentos de reflexão.

A revisão a que essa leitura conduz, desencadeia revigoramentos e dessacralizações. Os textos se "desclassificam" e ingressam num processo de reescrita.

A personagem, aos poucos, perde a feição "humana", da narrativa tradicional, e adentra uma dimensão maior de personagem-texto, integração de seres, um aglomerado cósmico, circulação de signos poetizados.

O narrador transita os caminhos do imaginário, entrecruzando o nexu e o fantástico, instalando-se na irrealidade absoluta para, desintegrando-se, frutificar, fecundar a memória da narrativa.

O tempo é especializado unificadamente, no presente, numa configuração circular, serpentiforme, contemplado pelas aberturas da narrativa, única possibilidade de sua captação, de sua "passagem". Os interstícios da narrativa libertam o tempo e a palavra.

A palavra abre os caminhos da significação da obra literária, a fascinação de monopolizar a inteligência, a energia, a nossa própria vida.

O poder mágico da palavra de se renovar, de surgir renascida no momento em que um criador a resgata do silêncio dando-lhe nova figuração, compondo um outro jogo de articulações: é um novo texto que se escreve.

Desenha-se, através dessa amostragem de procedimentos, a armação de A Rainha dos Cárceres da Grécia, tessitura nutrida da idealização de uma teoria, unindo, no mesmo signo poético, a criação e a instrumentalidade escritural, a plenitude e o êxtase do esplendor da palavra.

NOTA

1. PAZ, Octavio. Entrevista. O Estado de São Paulo, 26.5.1985 - Nº 258, Ano IV, p. 4.

O pensador concentrou-se, nesta entrevista, na análise do jogo contínuo entre reflexão e criação, como um movimento sígnico entre poesia e política, variação e reiteração, numa busca de conciliação de realidades incompatíveis, para criar uma única realidade.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Ana Luisa. Osman Lins, Crítica e Criação. S.P. Hucitec, 1987
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de Teoria e de Estética. S.P. Hucitec, 1988
- BANDEIRA, Manuel. Estrela da Manhã. Obra Completa - Poesia e Prosa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1986
- BARBOSA, João Alexandre. A Leitura do Intervalo. S.P. Iluminuras, 1990.
- BARRETO, Lima. Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. R.J. Tecno-print Gráfica Ed., 1970.
- BARTHES, Roland. Ensaio Críticos. Trad. Antônio Massano. Lisboa, Ed. 70, s.d.
- \_\_\_\_\_. Escrever... Para quê? Para quem? Trad. Raquel Silva, Lisboa, Ed. 70, s.d.
- \_\_\_\_\_. O Grau Zero da Escritura. Trad. Heloísa L. Dantas. S.P. Cultrix, 1986.
- \_\_\_\_\_. O Prazer do Texto. Trad. J. Guinsbury. S.P. - Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. Sade, Fourier, Loyola. Lisboa. Ed. 70, 1979.
- \_\_\_\_\_. O Rumor da Língua. S.P. Ed. Brasiliense, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. Le Livre à Venir. Paris, Gallinard, 1959.
- BOOTH, Wayne. A Retórica da Ficção. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BOULAIT, Véronique. Samuel Beckett: une écriture en mal de je. Poétique, 17, 1974.
- BENJAMIM, Walter. Essais II (1935-1940) Trad. Maurice de Gandillac. Paris, Denoël/Gonthier, 1975.
- \_\_\_\_\_. (Org. Flávio R. Kothe). S.P. Ática, 1985.

- CALVINO, Italo. Se um viajante numa noite de inverno. Trad. margarida Salomão. S.P. Círculo do Livro, s.d.
- \_\_\_\_\_. O Castelo dos Destinos Cruzados. Trad. Ivo Barroso. S.P. Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. Seis propostas para o próximo milênio. Trad. Ivo Barroso. S.P. Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução à Transficcionalidade. Revista 34 Letras. S.P. Nº 3 - Março, 1989.
- CHARLES, Michel, La Lecture Critique. In Poétique, 34, Abril, 1978.
- CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. Lendo Clarice Lispector. S.P., Actual Ed., 1986.
- COSTA LIMA, Luis. O Controle do Imaginário. S.P. Forense Universitária. 1989.
- \_\_\_\_\_. Teoria da Literatura em suas Fontes. V. II. - R.J. Francisco Alves, 1983.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka: Por uma Literatura Menor. R.J., Imago Ed., 1977.
- DERRIDA, Jacques. La Dissemination. Paris, Seuil, 1972.
- FAULKNER, William. Entrevista. O Estado de São Paulo, Nº 168, Ano IV.
- FLAUBERT, Gustave. Correspondance. Paris, Gallimard, V.II, 1980.
- GIDE, André. Os Moedeiros Falsos. Trad. Celina Portocarrero. R. J., Francisco Alves, 1983.
- HUCHET, Jean Charles. Nom de femme et écriture féminine au Moyen Âge - Les "Lais" de Marie de France. Poétique, Nº 48, Novembro 1981.
- INGARDEN, Roman. A obra de Arte Literária. Trad. Albin E. Beau. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- KARL, Frederick Robert. O Moderno e o Modernismo. A Soberania do Artista (1985-1925) R.J. Imago Ed. 1988.
- KATO, A Mary. Leitor: De Analisador a Reconstructor. Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. Sec. de Cultura de São Paulo, V 44 n: (1/4) Jan a Dez. 1986.

- MCFARLANE, James. O Espírito do Modernismo In Modernismo Guia Geral 1890-1930. Org.
- MALCOLM Bradbury. James Mcfarlane. Trad. Denise Bottmann. S.P., Companhia das Letras, 1890.
- MANN, Thomas. Tônio Kröeger. S.P. Abril Cultural, 1979.
- MENDILOW, A.A. O Tempo e o Romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre. Ed. Globo, s.d.
- NITRINI, Sandra. Poéticas em Confronto. (Nove, Novena e o Novo Romance). S.P., Hucitec, 1987.
- NONY, Danièle et Alain André. Littérature Française. Histoire et Anthologie. Paris, Hatier, 1987.
- NUNES, Benedito. O Tempo na Narrativa. S.P. Ática, 1988.
- PAZ, Octavio. Signos em Rotação. S.P., Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. O Estado de São Paulo, Nº 258: 26.05. 1985, Ano IV.
- \*PERRONE - MOISÉS. Leyla. Texto, Crítica, Escritura. S.P. Ática, 1978.
- PICON, Gaëtan. O Escritor e Sua Sombra. Trad. Antônio Lázaro A. Prado. S.P., Companhia Ed. Nacional, 1970.
- PROUST, Marcel. Sobre a Leitura. Trad. Carlos Vogt. S.P. Pontes Ed., 1989.
- RÉGNIER - BOHLER, Danielle. Ficções: Explorações de uma Literatura. In História da Vida Privada. Da Europa Feudal à Renascença. V.II., S.P., Companhia das Letras, 1990.
- REIS, Carlos e M. LOPES, Ana Cristina. Dicionário de Teoria Narrativa. S.P., Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. Teoria da Interpretação. Lisboa, Ed. 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. A Consciência não é um dado é uma tarefa. Antigo publicado n' O Estado de São Paulo, Nº 180, Ano III. 20.11. 1983.
- ROBBE - GRILLET, Alain. Pour un Nouveau Roman. Paris, Minuit, 1963.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. S.P., Perspectiva, 1969.

- SEGOLIN, Fernando. Personagem e Anti-Personagem. S.P. Cortez & Moraes, 1978.
- SHAKESPEARE, William. Macbeth. S.P., Abril Cultural, 1981.
- TÁCCA, Oscar. As Vozes do Romance. Coimbra, Ed. Almediana, 1983
- TODOROV, Tzvetan. Os Gêneros do Discurso. Trad. Elisa A. Kossovitch. S.P. Martins Fontes, 1980.
- VARGAS LLOSA, Mario. O Elogio à Madrasta. Trad. Remy Gorga Filho. R.J., Francisco Alves 1988.
- VASSARO, LIGIA (e outros) A Narrativa Ontem e Hoje. R.J., Tempo Brasileiro, 1984.
- VERNANT, Jean Pierre. A Morte nos Olhos. Figurações do Outro na Grécia Antiga. Ártemis Gorgô. RJ. Zahar Ed., 1988.
- VARRIER, Jean. (e outros) Ensaaios de Semiótica Narrativa. Org. e Trad. Tania Franco Carvalho. Porto Alegre. Ed. Globo, 1976.
- WOOLF, Virgínia. Passeio ao Farol. Trad. Luisa Lobo. S.P., Círculo do Livro, s.d.
- \_\_\_\_\_. Os Diários de Virgínia Woolf. Sel. e Trad. José Antônio Arantes, S.P., Companhia das Letras, 1989.

OBRAS DE OSMAN LINS CONSULTADAS

Ensaísticas:

- Guerra sem Testemunhas. S.P., Ática, 1974\*
- Lima Barreto e o Espaço Romanesco. S.P., Ática, 1976.
- Do Ideal e da Glória - Problemas Inculturais Brasileiros. S.P., Summus Ed., 1977.
- Evangelho na Taba - Outros problemas Inculturais Brasileiros. S.P. Summus Ed., 1979.

\* O ano de publicação referido é o da edição consultada; o de publicação original consta de indicação no trabalho.

Romanescas:

O Visitante (Romance) S.P. Ed. Martins, s.d.

Os Gestos (Contos) S.P., Melhoramentos, 1975

Nove, Novena (Narrativas) S.P., Melhoramentos, 1975.

Avalovara (Romance) R.J., Ed. Guanabara, 1986.

A Rainha dos Cárceres da Grécia (Romance), R.J., Ed. Guanabara, 1986.