

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

EMANUELLE ALVES ADACHESKI

A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA: IMAGENS DO EXÍLIO

PONTA GROSSA
2017

EMANUELLE ALVES ADACHESKI

A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA: IMAGENS DO EXÍLIO

Dissertação apresentada para obtenção do grau de mestre pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA
2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

A191 Adacheski, Emanuelle Alves
 A rainha dos cárceres da Grécia:
 imagens do exílio/ Emanuelle Alves
 Adacheski. Ponta Grossa, 2017.
 130f.

 Dissertação (Mestrado em Estudos da
 Linguagem - Área de Concentração:
 Linguagem, Identidade e Subjetividade),
 Universidade Estadual de Ponta Grossa.
 Orientadora: Prof^a Dr^a Keli Cristina
 Pacheco.

 1.Exílio. 2.Osman Lins. 3.Literatura
 brasileira. 4.Crítica literária.
 I.Pacheco, Keli Cristina. II.
 Universidade Estadual de Ponta Grossa.
 Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 808

EMANUELLE ALVES ADACHESKI

A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA: IMAGENS DO EXÍLIO

Dissertação apresentada para obtenção do grau de mestre pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Estudos da Linguagem.

Ponta Grossa, 21 de setembro de 2017.

Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco - orientadora
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^a. Dr^a. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Doutora em Literatura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Andréa Correa Paraíso Müller
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico à angústia.

A Edemar Adacheski Neto, meu sobrinho lindo, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora (mesmo), Keli, pela paciência, pela liberdade, pela confiança, pelo apoio, pelas oportunidades de aprendizado e pela amizade.

Às professoras Rita e Andréa, por aceitarem participar da banca, e de maneira tão honrosa e contributiva.

Aos meus pais, Regina e Edemar, porque eles são excepcionais, eu não mereço tanta suavidade nessa vida, mas eu tenho.

Aos meus irmãos, Patrícia e Edemar Júnior, e à minha cunhada, Aline, por serem minha família bonita. E ao meu futuro sobrinho, nosso bebê arco-íris.

Ao meu psicólogo, Kleber, por me fazer andar pelo caminho dos abismos.

Aos professores do mestrado que contribuíram para a minha trajetória no programa de pós-graduação: Rosana, Evanir, Marly, Andréa, Daniel e Keli. E à Vilma, por ser sempre tão disponível e gentil.

Aos amigos do mestrado, pela companhia: especialmente Paula, Phellip, Rodrigo, Rhuan, Silvely, Célia, Robson, Alexandra, Vanessa.

Aos amigos: Ramon, Ariel, Natacha, Rafhaele, Alvaro, Andressa, Everson, André. Porque eu gosto de vocês.

Aos colegas e amigos de orientação: Monalisa, William, Murilo, Juliana, Mayara.

À obsessão, essa que finalmente me fez ver que a maior parte não se dá a ver, nunca será vista, nunca será medida, nunca aparecerá num papel. E a medida de ninguém vai me fazer esquecer isso.

Ao Osman Lins, por não combinar com sua literatura, por ser paradoxo e metamorfose.

À literatura, ímã de infinitas polaridades, de paradoxais dicotomias, de repulsas atrativas e atrações repulsivas. Ódio e amor.

E um antiagradecimento à burocracia, aos currículos e que tais, esmagadoras amarras. Mas nem tudo vocês vencem.

Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política, nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática. Os padrões políticos dominantes no mundo repelem a violência explícita. Agora, a ruptura democrática se dá por meio da violência moral e de pretextos constitucionais para que se empreste aparência de legitimidade ao governo que assume sem o amparo das urnas. Invoca-se a Constituição para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos.

As provas produzidas deixam claro e incontestado que as acusações contra mim dirigidas são meros pretextos, embasados por uma frágil retórica jurídica.

Dilma Rousseff

RESUMO

Esta dissertação busca explorar algumas imagens presentes no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado em 1976. A partir da paisagem arqueológica em Nazca, no Peru, e de alguns trechos de *Alice no País das Maravilhas*, discutimos questões afins ao exílio, enquanto impossibilidade de definição e expressão do sujeito, na escrita. Passamos por temas como a obscuridade, a marginalidade, a posição do olhar, a desapareição, o paradoxo, entre outros. Como base teórica, recorremos, principalmente, a Jean-Luc Nancy, Michel Foucault, Philippe Lacoue-Labarthe, Maurice Blanchot etc. Nossa leitura percebe no romance o vaivém entre contrários, a permanência de paradoxos e o questionamento do sujeito como coisa inteira, detectando, ainda, a luta de Osman Lins na escrita dos que não têm voz, na visibilidade do escritor brasileiro e na crítica literária como atividade marginal, que demanda investimento de vida, mais do que postura científica.

Palavras-chave: Exílio. Osman Lins. Literatura brasileira. Crítica literária.

ABSTRACT

The present dissertation aims to explore some images that appear inside the novel *A rainha dos cárceres da Grécia*, by Osman Lins, published in 1976. From the archaeological landscape in Nazca, Peru, and some excerpts from *Alice in Wonderland*, we discuss issues concerning to the exile, as impossibility of the subject definition and expression, in the writing. We go through themes such as obscurity, marginality, the sight position, disappearance, paradox, among others. As theoretical basis, we mainly reach for Jean-Luc Nancy, Michel Foucault, Philippe Lacoue-Labarthe and Maurice Blanchot. Our reading was able to notice, in the novel, the oscilation between opposites, the remaining of the paradox and the questioning about the subject as an entire thing. We detected, also, Osman Lins' struggle in writing the ones with no voice, in discussing the visibility of the brazilian writer and defending a literary criticism as marginal action, which demands an investment of life, more than scientific posture.

Keywords: Exile. Osman Lins. Brazilian literature. Literary criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– <i>Ar</i> , das cabeças compostas de Arcimboldo, série “Elements” (1566)	14
Figura 2	– Espiral inscrita no Quadrado Sator: desenho de composição de <i>Avalovara</i>	15
Figura 3	– Esquema das figuras de Nazca	34
Figura 4	– Anamorfose com espelho, de István Orosz; o rosto revelado é de Jules Verne	73
Figura 5	– <i>Drawing Hands</i> , M. C. Escher (1948)	107
Figura 6	– <i>Möbius Strip II</i> : a fita de Möbius segundo Escher (1963)	109
Figura 7	– <i>Print Gallery</i> , M. C. Escher (1956): origem e fim na arte	110

SUMÁRIO

Introdução	10
1 As linhas de Nazca: exílio do olhar	34
1.1 Olhar das margens	38
1.2 Olhar do obscuro	54
1.3 Olhar de Nazca	61
2 A (in)visibilidade do Gato: exílio na literatura	79
2.1 Três vezes o gato	79
2.2 Mimosina: gata-rato	85
2.3 A possibilidade da obra	89
2.4 Entradas e saídas	94
Palavras do meio que aparecem como abandono	114
Referências bibliográficas	125

Introdução

“Um dos critérios mais rígidos de eu gostar ou não de um texto é justamente isso: você se sentir certo e ciente de que aquela obra não é feita a partir de uma verossimilhança que quer copiar ou imitar o real. Isso não existe nunca, de maneira nenhuma. O escritor que se preza tenta cada vez mais criar e recriar essa realidade através do distanciamento e do artifício. Escrever é se afastar o tempo todo”.

Eneida Maria de Souza

Intentamos, com esta dissertação, explorar alguns movimentos, imagens e trajetórias presentes no romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (publicado em 1976), de Osman Lins, em relação aos pensamentos sobre o exílio. O exílio aqui não se entende como deslocamento geográfico, mas se refere a uma reflexão sobre a subjetividade entendida como movimento para fora e desprovida de essência, cuja fundamentação encontra-se principalmente em Jean-Luc Nancy.

Lançamos mão do exílio não apenas como tema, mas também ao situar nossa análise em espaços intervalares, balizados por imagens que aparecem no próprio romance em exílio, pois são citações exteriores que ingressam no livro pelo trabalho fragmentário de Lins: um documentário sobre as linhas de Nazca, paisagem arqueológica localizada no Peru; e citações retiradas de *Alice no País das Maravilhas*.

Sobre o fragmentário, em apresentação de *Fazer, a poesia*, tradução para o português do texto de Nancy, explica Mauricio Mendonça Cardozo que o filósofo francês se coloca “[n]a esteira de uma resistência a diferentes formas e ordens de totalização, assumindo o fragmentário como condição de existência no mundo” (NANCY, 2013, p. 414).

O fragmento, portanto, pode ser a primeira pista que aproxima o livro de Lins e a fundamentação teórica que estamos acionando. Passemos, ainda nesta introdução, a percorrer alguns aspectos da obra de Lins que ajudem a demonstrar a pertinência de nossa análise, bem como preparem o terreno para ela.

Comprometido com o ofício de escritor e dedicado a encontrar caminhos inovadores na literatura, o escritor pernambucano Osman Lins (Vitória de Santo Antão, 1924 – São Paulo, 1978) legou obra singular, dentre contos, novelas, romances, livros de viagens, peças de teatro, ensaios, roteiros para a televisão e contribuições à imprensa.

Destaca-se sua produção em prosa, marcada pela exploração de novas técnicas de composição e pela reflexão metalinguística.

A crítica e o próprio Lins¹ dividem sua obra em duas fases: uma mais tradicional, composta pelos romances *O visitante* (1955) e *O fiel e a pedra* (1961) e pelo livro de contos *Os gestos* (1957), de composição mais realista e intimista; e outra mais experimental, na qual se destacam o livro de viagens *Marinheiro de primeira viagem* (1963), a coletânea de narrativas *Nove, novena* (1966) e os romances *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

A obra ficcional de Osman Lins é atravessada por um vetor que a conduz no sentido de uma contínua auto-superação e dota-a de uma linha evolutiva de transformações estilísticas. Para o autor, o abandono progressivo de formas tradicionais e a crescente experimentação demonstram um processo coerente e necessário de amadurecimento artístico e pessoal (GOMES, 2004, p. 87).

A mobilidade define este escritor brasileiro, como corrobora a caracterização de Ana Luiza Andrade: “Osman Lins formou-se num escritor autodidata em contínua revisão de seus propósitos” (ANDRADE, 1987, p. 31). É importante destacar aí o termo “revisão”, que remete a olhar novamente, mais apropriado do que a expressão “linha evolutiva” utilizada por Inara Gomes na citação anterior.

Revisar continuamente vai dizer de voltar nos caminhos, não entendidos como degraus a serem galgados para alcançar um patamar determinado (já conhecido, formatado), mas passagens que vão produzindo anseios, novas relações, imagens etc. A permanência de uma busca.

Inquieto, disciplinado e dotado de profundo respeito pela literatura, Lins descreveu, em entrevista à Revista Escrita, em 1976 (compilada no póstumo *Evangelho na Taba*, que reúne artigos e entrevistas publicados na imprensa), sua obsessão pela ficção, a qual ajuda a explicar sua trajetória de inovação.

Quando tinha lá os meus vinte e poucos anos, eu torcia por um clube de futebol [...] e me aborrecia muito quando o time perdia. Verifiquei que isso me esgotava o tempo, me esgotava a energia, então eu [...] me desinteressei do futebol. [...] não jogo na loteria, não jogo nada, para não me preocupar [...]. Procuro tirar tudo da minha cabeça, porque eu sou feito aquele camarada, [...] um cara que fugiu várias vezes da Ilha do Diabo, diz que da Ilha do Diabo não se pode fugir, e o cara fugiu várias vezes, então um repórter perguntou a ele como é que tinha conseguido fugir. Ele disse: é por que eu não penso noutra coisa. Estou na Ilha do Diabo e só penso em sair da

¹ “Referindo-se a *O fiel e a pedra*, Osman Lins diz que este romance corresponde a uma ‘plataforma de chegada e de saída’, encerrando uma fase de sua ficção em termos tradicionais. [...] Lança *Marinheiro de primeira viagem*, inovador livro do gênero Literatura de Viagem, sobre sua experiência em terras europeias, elo entre sua fase tradicional e a sua nova poética literária” (NITRINI, 2010, p. 15-16).

Ilha do Diabo. Então eu acerto a maneira de sair. O meu negócio é esse: eu só penso na ficção. Faço outras coisas na vida, mas só penso realmente na ficção. E comecei a pensar na ficção em termos tradicionais. E a pensar, claro, na ficção e no mundo. E a minha ficção e a minha visão do mundo foram caminhando para um desgaste da forma tradicional, até chegar a conquistar uma visão pessoal da coisa, a ponto de tentar criações pessoais, onde eu devesse menos aos meus antecessores, mas tentativas que são necessárias e insubstituíveis (LINS, 1979, p. 222-223).

É inevitável relacionar este fugitivo com a personagem que dá nome a *A rainha dos cárceres da Grécia*, uma ladra grega que consegue entrar e sair das prisões de seu país das mais diversas maneiras, até tornar-se célebre. Ao juiz que a interroga, tentando prová-la perversa, responde: “O senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa” (LINS, 2005, p. 215).

Sandra Nitrini (2010), descreve a poética de Osman Lins como inovadora, “na qual se aliam procedimentos próprios a uma literatura antimimética, como o foco narrativo abstratizado, a personagem-palavra e o cultivo do insólito, entre outros” (NITRINI, 2010, p. 30). A busca pela fisionomia própria na literatura, mencionada por Lins na entrevista supracitada, encontra lugar, segundo a autora, no inusitado, adjetivo não apenas atribuível ao tema, mas também à linguagem literária.

Nesse sentido, desde muito jovem, Lins refletia sobre questões caras à literatura, especialmente ao escritor debruçado sobre o papel, tais como a relação entre realidade e ficção, a memória e a imaginação. Nitrini busca nas anotações em cadernetas que remontam à juventude de Lins alguns rastros do pensamento que sempre, obsessivamente, ele dedicou à escrita literária. Dentre elas, Nitrini (2010, p. 30-31) recupera uma anotação sobre a relação entre a arte e a realidade:

A arte não tem o poder de repetir a vida. Não há repetição. Há eco. Nenhuma pintura tem calor nem sopro de vento, e as esculturas não pulsam. E quanto às palavras (a palavra escrita) só exprime com exatidão as notas musicais e o que se relaciona com as Matemáticas (como número e figuras geométricas). Até as cores são maleáveis, esquivas, portanto, a serem fielmente exprimidas verbalmente. Assim toda obra literária é uma desfiguração, porque exprimindo as linhas gerais, esquemáticas do motivo não o repete com finalidade, com totalidade que vem me responder à pergunta se devemos ser fiéis à chama da realidade das coisas e insinuar a necessidade de uma compensação. Esta será a transfiguração. O que é transfiguração? Responderemos.

A autora destaca o fato de Lins tratar aí da arte como um todo e não apenas de literatura: “Tal detalhe nos revela como desde o início o autor pernambucano vai se valer da observação e da reflexão sobre a pintura, sobretudo, [...] para compreender o processo de criação e nos esclarece [...] a estreita relação de sua literatura com as outras

artes” (NITRINI, 2010, p. 31). Em toda a sua obra, a relação da escrita com a imagem foi um dos pontos em que incidiram as tentativas de criação pessoal de Osman Lins.

A relação do escritor Osman Lins com as artes visuais é um dos aspectos mais curiosos de sua obra. Pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo são temas freqüentes em seus textos, que se notabilizam por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem (FERREIRA, E., 2005, p. 29).

Podemos citar a presença de técnicas como a ecfrese e a hipotipose, as quais nomeiam, respectivamente, a) a “representação verbal de uma representação visual” (HEFFERNAN apud FERREIRA, E., 2005, p. 26, nota 5) – como a descrição de um quadro ou, conforme exemplo de Ferreira, E. (2005), do escudo de Aquiles por Homero na *Ilíada* – e b) a “descrição de uma cena que se pretende estática e que, tal como um quadro, procura mostrar mais do que dizer²” (FERREIRA, E., 2005, p. 26).

Mesmo as reflexões sobre a escrita encontraram em Lins muitas imagens metafóricas, algumas foram aproveitadas nos títulos das obras de críticos, como em *O sopro na argila* (Hugo Almeida, 2004), *O nó dos laços* (Elizabeth Hazin, 2013) e *Vitral ao sol* (Ermelinda Ferreira, 2004). Não faltam, também, referências diretas e indiretas a obras das artes plásticas. Não é incomum os críticos utilizarem essas imagens que Lins apresenta em seus escritos para analisar ou, mesmo, caracterizar a poética osmaniana.

Ermelinda Ferreira, por exemplo, dedica-se a percorrer as personagens femininas de Osman Lins com o respaldo das cabeças compostas de Giuseppe Arcimboldo, artista medieval, retomado pelo surrealismo, que pintava cabeças formadas por diversos “materiais”, tais como flores, animais aquáticos, objetos etc [Figura 1].

Há uma relação direta entre a arte de Arcimboldo com algumas técnicas que Lins utiliza na composição de personagens, como ocorre em *Avalovara*, na qual transitam uma mulher feita de cidades, outra cuja carne é percorrida por pessoas, um homem feito de significantes etc. Também *A rainha dos cárceres da Grécia* contém

² Um exemplo da hipotipose aparece em *Avalovara*, no qual Osman Lins descreve uma fotografia antiga e danificada utilizando palavras incompletas e lacunas, a ausência de letras e palavras funcionando como as partes estragadas da foto. “Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de cê e bengal, lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vestis claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar, segurando um ar ...” (LINS, 1974, p. 102). Repare-se que esta técnica torna o texto ilegível oralmente, tão calcado está em ser imagem.

uma personagem de composição semelhante: “fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro [...] vão reunir-se no espantelho” (LINS, 2005, p. 155).

Figura 1: *Ar*, das cabeças compostas de Arcimboldo, série “Elements” (1566).



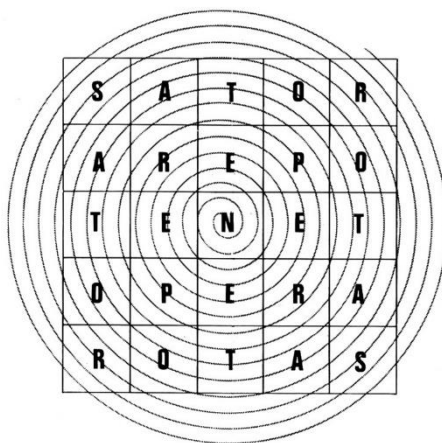
Fonte: Wiki Art. www.wikiart.org.

Ferreira, E. (2005) relaciona as cabeças compostas com o palíndromo, termo que nomeia as palavras ou frases que não mudam se lidas de trás para frente, como “arara” ou, ainda, o nome da personagem fugitiva que mencionamos acima, Ana. Também *Avalovara* explora a construção palindrômica ao ser estruturado pela inscrição de uma espiral sobre o Quadrado Sator [Figura 2], o qual contém o palíndromo romano SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS³.

Esse movimento do palíndromo, de vaivém, pode ser atribuído às pinturas das cabeças compostas, que, apesar da imobilidade, contêm o deslocamento do olhar do espectador: dos objetos (mais próximo) à totalidade da cabeça (mais afastado). As relações tecidas por Ferreira, E. (2005) nos são importantes na medida em que o romance que nos propomos a analisar funciona como um palíndromo.

³ “O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius [o escravo romano que compôs o palíndromo, segundo o romance], porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido: Diz-se *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius [senhor de Loreius que lhe solicitou a invenção da frase em troca da liberdade do escravo]. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável” (LINS, 1974, p. 32, grifos do original).

Figura 2: Espiral inscrita no Quadrado Sator: desenho de composição de *Avalovara*.



Fonte: Homo Literatus. <http://homoliteratus.com/muitas-influencias-de-efraim-garofalo>.

A rainha dos cárceres da Grécia tem como narrador um professor que escreve um diário, no qual analisa o romance “A rainha dos cárceres da Grécia”, escrito por Julia Marquezim Enone (cujo sobrenome também é um palíndromo). Julia era amante do narrador e morreu pouco tempo depois de terminar o livro.

Como a obra foi legada a outros parentes de Julia, o narrador não pode tentar publicar o romance, então inicia esse comentário ensaístico no diário para lembrar de Julia e resgatar sua obra. Por fim, o narrador terminará fundindo-se ao livro: transforma-se numa das personagens, o Espantalho. Essa bizarra reversibilidade, que insere no interior do livro lido aquele que o lê, livro esse que, fictício, inexistente fora do romance de Lins, só se dá a ver justamente por essa leitura do narrador, podemos relacionar com um palíndromo cujo vértice⁴ (o Espantalho) é uma figura quase arcimboldesca.

Ferreira, E. (2005, p. 169) cita as reflexões de Barthes sobre o fundo linguístico da pintura de Arcimboldo, que “combina, permuta e desvia signos já existentes”. O pensador francês, em *O óbvio e o obtuso*, diferencia a linguagem humana das artes visuais ao entender que a primeira se dá por uma dupla articulação entre unidades significantes (as palavras, que já têm sentido) e insignificantes (como os fonemas). Já as artes visuais teriam apenas uma articulação, pois suas unidades, as formas que a compõem (linhas, pontos) só significam quando reunidas.

Arcimboldo dá dupla articulação à pintura uma vez que utiliza como elementos de composição unidades que carregam já um sentido, como no quadro *Ar*, no qual “a

⁴ Vértice funcionando aqui como lugar de trânsito, não como ponta ou centro, uma vez que a reversibilidade do palíndromo assume justamente esse movimento interminável de vaivém, do sem origem e sem finalidade.

cabeça humana recorta-se, uma primeira vez, em formas que *já* são seres inteiros, nomeáveis – em outros termos, ‘palavras’: águia, pavão, coruja, galo, beija-flor” (FERREIRA, E., 2005, p. 170, grifo do original). E, numa segunda decomposição, restam as formas insignificantes. Dessa maneira, para Roland Barthes, Arcimboldo cria:

[...] uma espécie de monstro estrutural, fonte de sutil mal-estar (porque intelectual), ainda mais penetrante do que seria se o horror proviesse de um simples exagero ou de uma simples mistura de elementos: é porque nela tudo significa, *em dois níveis*, que a pintura de Arcimboldo funciona como a negação, de uma certa forma aterradora, da língua pictórica (BARTHES apud FERREIRA, E., 2005, p. 170, grifos do original).

Dessa fala de Barthes, podemos depreender que a forma acionada por Arcimboldo desfaz terrenos, opacifica a representação num jogo de ilude-desilude. Da mesma forma o palíndromo, que, para além do que diz, espanta por ser reversível, recolocando num espaço de jogo a linguagem; de modo que a reversibilidade é já criadora de sentido, pois esse segundo olhar (desconfortável, desautomatizado, maravilhado) coloca em relevo o objeto língua, sua decomposição, seu artifício, sua maleabilidade e seus limites. A reversibilidade também é, lembremos, característica do texto plural, idealizado por Barthes em *S/Z*:

Tomemos, inicialmente, a imagem de um plural triunfante, não limitado por nenhuma coerção de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTHES, 1992, p. 39-40, grifo do original).

A proposta de Barthes refere-se enfaticamente a uma postura da crítica e da instituição literária que procedem em fechamento; ou, por outro lado, pode-se agir contra essa postura e disseminar o texto numa interpretação, inspirada em Nietzsche, que quer perceber de que plural é feito o texto, quer continuar a escrevê-lo, agindo fora de uma institucionalização.

Aliás, não apenas por parte da crítica e das instituições, mas o próprio texto pode revelar essa postura: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura” (BARTHES, 2013, p. 11). Trata-se de um texto que abala as certezas, que não tem respostas óbvias para as lacunas, que não

deseja ser toda a verdade e necessita intensamente do trabalho de leitura/escritura. E a prova, como postula Barthes, encontra-se no próprio ato dessa leitura/escritura. Os textos mais plurais resistem ao fechamento mesmo que a crítica busque fechá-los. *A rainha dos cárceres da Grécia*, arriscamo-nos a afirmar, pode receber esse epíteto de plural.

Roberto Vecchi afirma que a obra osmaniana demanda um esforço coletivo, uma crítica que atue por fragmento e na esteira dos trabalhos já feitos, por ser tão complexa. Vecchi a filia a obras da monta de Shakespeare e Dante, pois “Osman Lins desafia o sentido e a espessura do limite da nossa capacidade de leitura. É isto que o torna naturalmente um clássico⁵” (VECCHI, 2014, p. 336). Podemos ver, na afirmação de Vecchi, esse movimento de disseminação, de constante escrita do texto começado (ou continuado?) por Osman Lins.

Impossível ignorar como a própria forma de composição de *A rainha dos cárceres da Grécia* faz eco a esses movimentos, uma vez que se trata de romance que se faz fala em reescrita: “Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio?” (LINS, 2005, p. 8).

O pensamento de Barthes sobre o texto plural, que se mantém aberto, se mantém em produção, é possível de ser paralelizado com aquela ideia de Nancy do fragmentário, que aponta para o ser longe do fechamento, existindo desde sempre em abertura com/para o outro. O próprio ingresso do narrador no romance de Julia Marquezim Enone também reforça isso, pois fala de um texto movediço, cuja permanência do “em produção” é a condição de o leitor nele ingressar.

Eiliko Flores observa que esse destino do narrador subverte a expectativa (tradicional) de ter como objeto de narração um livro, um texto, que seria a impossibilidade de intervenção: “Isso significa que o destino de sua personagem principal já está dado no livro que comenta, e sobre ele, aparentemente, não tem nenhum poder. Isso será subvertido” (FLORES, 2012, p. 102).

Flores aborda de que maneira a narrativa de Lins problematiza a representação do drama dos filhos da seca, migrantes nordestinos. Entra em questão a própria narração desse tema, que instaura “a tensão entre a liberdade do ato de narrar e o destino

⁵ O conceito de clássico que Vecchi utiliza, evidentemente, não é o mesmo que Barthes evoca em *S/Z*. Neste caso, clássico está associado ao aprisionamento da verdade do texto pela crítica; também ao texto que busca esse fechamento de uma verdade, o texto *legível*: “aquilo que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamamos clássico a todo texto legível” (BARTHES, 1992, p. 38, grifo do original).

cerceado das personagens [...] como parte essencial de sua figuração” (FLORES, 2012, p. 102), pensando a literatura como força estética passível de fugir ao determinismo.

Esse tema aparece duplamente no romance de Lins, por se tratar da história de vida de Julia Marquezim Enone e também da protagonista do romance que ela escreve: Maria de França (“representante das migrações agrárias na periferia urbana – setor particularmente desfavorecido da população brasileira”, LINS, 2005, p. 52).

Na análise que o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* faz do livro de Julia, ele nota que a escritora estrutura o romance na forma de uma mão, seguindo os símbolos e padrões da quiromancia. Na leitura de Flores (2012, p. 103), isso fala da limitação da leitura: “o que essa imagem de Lins sugere, claramente, é que não há possibilidade, para o narrador, de mudar o destino dessa personagem da qual e pela qual fala”.

Mas a condição “relativamente passiva” de leitor muda pela atuação de crítico literário, que, “mesmo por meio de seus diversos mecanismos de distanciamento artístico, [mantém] uma postura próxima da personagem Maria de França” (FLORES, 2012, p. 103). O narrador do diário, dessa maneira, assume:

[...] uma postura de *procurador* da personagem, mas é o *procurador enquanto crítico literário*. A defesa relativa da personagem, é, portanto, simultaneamente, a defesa por uma crítica literária livre, sem as determinações, as “prisões” do estruturalismo que vigorava na academia da época (FLORES, 2012, p. 103-104, grifos do original).

A atuação como crítico do narrador, de fato, é sempre às margens da oficialidade, uma vez que se trata de um professor de História Natural, cuja paixão por literatura o impele a escrever sobre os livros que lê há já vários anos. Assim, a erudição que só serve como estilo acadêmico é sempre parodiada:

O que tento parodiar e ironizar em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não é o romance. É, justamente, outro gênero, o ensaio, a afetação, a presunção, a suficiência, a seriedade do ensaio. Daí, por derrisão, citações de nível inferior como a da revista *Reader's Digest* e do *Almanaque do Pensamento*, o tema do pedantismo, as referências errôneas, deslocadas ou falsas – e, por fim, a metamorfose do analista (do pseudo-autor do meu livro) em personagem do próprio romance que analisava – recurso este que envolve, aí sim, um tratamento muito delicado e incomum do “eu” narrador (LINS apud CARIELLO, 2007, p. 56-57).

Voltamos, dessa forma, à conclusão de Flores, sobre o contraponto entre um destino aprisionante e a forma literária que busca deslocar os determinismos. Basicamente todas as personagens do romance de Lins lidam com “condenações”

relativas ao lugar que ocupam no mundo ou que vieram a ocupar, e sua construção literária desafia esses mesmos lugares.

Há, para começar, esse narrador que rasura o lugar do crítico literário. Julia, por seu turno, passou a vida sendo violentada de diversas maneiras, por ser mulher, por ser nordestina, por não seguir as determinações da família etc. Reproduz o destino de diversas mulheres: casamento infantil, violência patriarcal: “[...] aos vinte anos, coisa impensável na classe média, à qual na verdade ela não pertencia (pertenceria a alguma?), mas de norma entre as mulheres do povo, carreg[ava] uma biografia de meio século ou mais” (LINS, 2005, p. 142).

E Julia subverte também esse destino, ligando-se a causas sociais, não se submetendo à disciplina do mundo do trabalho e engendrando sua própria liberdade pelo nomadismo e pela literatura. Segundo a leitura do narrador, Julia faz uma literatura que também se liberta dos fechamentos, dos determinismos técnicos. O mundo, no entanto, continua fechado à forma que deu a seu destino: o livro que escreveu foi recusado pelas editoras⁶.

Há, ainda, Maria de França, pobre operária, empregada doméstica, louca. A história que se lhe desenha no romance é a de uma busca por benefício na Previdência Social, por alienação mental. Num périplo absurdo pelas instituições burocráticas, Maria de França (oficialmente diagnosticada como louca, tendo já sido internada em hospício) precisa provar-se a louca que é por meio de papéis, declarações, atestados. Mas é justamente sua consciência alterada que cria a perfeita desculpa para uma emissão nova, tecida por Julia: uma narradora em primeira pessoa, que fala com os jargões do rádio para seus ouvintes, com laivos de onisciência, sempre descentrada.

Presa na camisa de força – o cárcere – da burocracia na sua história e do discurso sobre a sua história, necessariamente novelados na sua experiência; e silenciada duas vezes pelas falas do professor e da escritora⁷, Maria de França transforma-se numa imagem grotesca, uma espécie de metáfora – ou *figura* – das pessoas e da situação que ela representa. Poderia, talvez, ser compreendida como uma dessas curiosas imagens de símios que se dependuram às margens das ilustrações dos manuscritos medievais, parafraseando ou copiando os trejeitos da literatura séria, correta e oficial que os exclui. Assim, procedendo como se fosse uma locutora de rádio – “Alô,

⁶ Em *Guerra sem testemunhas* (publicado em 1969; acessamos a versão modificada de 1974), Lins tece longa crítica à controversa posição das editoras: por um lado, agentes culturais; por outro, empresas que visam ao lucro. Assim, as obras mais inovadoras, por não terem um público previamente delimitado (elas criam seus leitores), acabam tendo pouco espaço e investimento. No caso de Julia, seu romance foi recusado por que as editoras não estavam analisando obras inéditas ou porque o editor alegou que o livro não tinha fim etc.

⁷ “Parece que essa é a única maneira de ela vir à luz. Esse modo de aparecimento dela revela o quando há um esforço para fazê-la desaparecer” (comentário de orientação de Keli Cristina Pacheco).

ouvintes!” –, a louca Maria de França imita, no interior da história de Julia, os trejeitos (físicos e literários) de escritores da literatura brasileira, e os discursos eruditos, porém vazios e incompreensíveis dos jargões médico, jurídico e acadêmico. Enquanto ri da própria sorte em seus delírios insanos, pula de galho em galho das repartições públicas para os hospitais psiquiátricos de Recife, à espera de uma pensão por invalidez que nunca virá a receber (FERREIRA, 2005, p. 141, grifo do original).

É pertinente entrarmos, a essa altura, seguindo a questão da história das personagens do romance, nas reflexões sobre exílio e subjetividade em Nancy, uma vez que se trata do centro magnético desta dissertação. Na conferência *La existencia exiliada* (1996), Nancy se propõe a revisar um lugar-comum do Ocidente – a existência como exílio – enquanto emergência da experiência do mundo globalizado: “hoy, en un mundo asolado en todos los sentidos por toda clase de exilios” (NANCY, 1996, p. 34).

O próprio título da conferência, posteriormente publicada na revista *Archipiélago*, dá a temperatura do movimento que Nancy faz, fundamentado principalmente em Heidegger, para retirar a existência de um exílio a que o pensamento ocidental a condenou, inclusive ao negar para esse novo lugar do exílio a expressão sintática que qualifica a existência como exilada. O filósofo deseja, portanto, rearticular o termo “exílio” identificado à existência através da negação de toda uma tradição ocidental, em busca de um novo pensamento, de abertura, revelado pela história mesma do Ocidente.

Nancy busca um contraponto à tradição greco-judaico-cristã de pensar a existência como exílio enquanto passagem, ou seja, que dá conta de uma origem anterior à existência e de um fim, uma finalidade, que é retorno a essa origem. A origem, portanto, como transcendente, pensada como essência que modula a existência (uma resposta estruturada à pergunta: qual o sentido da vida?).

Existir, por esse viés, consiste em percorrer um caminho que possibilite o retorno à casa, à essência: “durante mucho tiempo el *tópos* de una existencia humana en tanto que *pasaje* – el exilio como *pasaje* que preludia y prepara un regreso” (NANCY, 1996, p. 35, grifo do original).

Perceba-se como se trata do mesmo esquema de pensamento que entende, primeiro, a obra literária como um fechamento (o *clássico* de Barthes); segundo, a crítica literária como decifradora da verdade que há “por trás” do texto. Localiza-se, aí, um pensamento sobre a linguagem (nos interessa mais, aqui, a escrita) que também terá esse caráter de local de passagem a uma verdade anterior: a palavra aparece como local de passagem, seja da inspiração divina (a musa grega, o oráculo ou, ainda, as escrituras

sagradas), seja da intenção do autor (que vem junto com a passagem do teocentrismo ao humanismo). Procedimentos e métodos estruturam-se, assim, como resposta às perguntas: Qual o sentido do livro? O que o autor quis dizer?

Dessa forma, o conflito instalado na obra de Lins, conforme já vimos acima com Eiliko Flores, da condenação a uma forma de vida e à incapacidade de produzir a própria vida, ecoa uma tradição que formata a subjetividade também como inteireza, que encontra expressão eloquente nos estereótipos: é assim a mulher, é assim o nordestino, é assim o louco. A contraface (portanto, indesejável) do ser homem, do ser sulista, do ser são, se assumirmos um pensamento dicotômico.

Nesse sentido, o processo que essas grandes institucionalizações e canonizações (o estabelecimento como tradição e oficialidade dessas hierarquias) exercem não é o desaparecimento das contrafaces, mas seu silenciamento: não se reconhece aquele ali como crítico, não se reconhece a obra daquela escritora, não se reconhece o direito daquela operária louca.

Mas a experiência moderna, como lembra Nancy, nega a existência como passagem: “nuestra experiencia, en el extremo de nuestra tradición, parece ser en muchos aspectos la experiencia de un exilio definitivo y sin retorno” (NANCY, 1996, p. 35). Isto se relaciona à ausência de resposta, ao homem moderno, do que seja o homem: um apagamento dos contornos bem definidos do que seja a essência identificadora do humano, uma falência das explicações exaustivas e definitivas do que é o homem e que rumo deve tomar. É então que Nancy encontrará em Heidegger uma abordagem da existência que sublinha outro aspecto do termo: não a fixação (-istência, instância, estância), mas o movimento (ex-).

En la existencia comprendida de tal modo, en la existencia moderna o en este sentido moderno de la existencia, lo que cuenta o lo que más pesa – para decirlo sencilla y burdamente – ya no es el segundo momento de la palabra, ya no es la “estancia” o la “instancia” de la “existência”, ya no es la posición del ser en acto y ya no es la entelequia en el sentido aristotélico, es decir, la realización del ser en su forma final, sino que lo que cuenta es el primer momento, es decir, el *ex*: el momento de la salida y del fuera, ese momento que Heidegger subraya escribiendo “*ek-sistence*” y que, para acabar, ya no es un momento, sino la cosa entera. La existencia ya sólo es ese *ex* (NANCY, 1996, p. 35).

O primeiro momento da palavra, não o segundo, diz Nancy: não mais o que vem depois (da verdade, da essência). Também a palavra exílio precisa ter seu caminho feito: não enquanto ser retirado do solo (*ex solum*), mas “*ex* y la raíz *el* de un conjunto de palabras que significan ‘ir’; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exul*, el

que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente” (NANCY, 1996, p. 35).

De acordo com o filósofo, esse significado dominante, de exílio como saída do próprio (do solo) cria um paradoxo: fala ao mesmo tempo de uma desgraça (negativa) e que essa desgraça é indispensável para que o ser se realize (positiva). É o que acontece na própria questão dos exílios, deslocamentos e deportações que proliferam na modernidade, na globalização, os quais não só dão conta de realidades terríveis e violentas, conflitos territoriais, identitários etc.; mas também vendem a imagem de um mundo sem fronteiras, de convívio das diferenças.

A tentativa de chegar a uma síntese, de unir esses dois polos, faz-se, conforme Nancy, numa dialética do exílio: “El exilio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a uma mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación” (NANCY, 1996, p. 36). Dessa forma, mantém-se o pensamento de exílio de fundo cristão, pois o exílio seria a prova que levaria à redenção: segundo termo, posterior à falta, à culpa. Nancy não se alia a essa visão, que desvia o exílio de ser pensado por si mesmo.

É de extrema importância, nesse aspecto, os acontecimentos históricos que puseram o sentido da humanidade em questão: se o homem caminha para a evolução, se a história e o tempo levam ao acúmulo de sabedoria, se tradição e civilização são o destino racionalmente percorrido pelo homem, como é possível o genocídio?

A deportação, o exílio definitivo, que não produz nenhuma reapropriação, impede a adesão a essa dialética do exílio: pois representaria o segundo termo de uma culpa, de uma falta que devia ser expiada e que levaria, posteriormente, à redenção. Nada no genocídio redime:

Deportatio: este término del Derecho romano ha dado la palabra que nos hace rememorar [...] todas las *Shoahs* – en la medida en que la exterminación es mayor aún que el asesinato, ya que lleva a cabo un proceso de arrancamiento, destierro, expropiación absoluta (NANCY, 1996, p. 37).

Portanto, Nancy pretende afastar seu pensamento sobre o exílio dessas duas frentes, a redentora e a da deportação desapropriadora, a de retorno ao próprio e a de retorno impossível; concebe: “un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio” (NANCY, 1996, p. 37).

Para este filósofo, não se pode negar a necessidade do próprio, da relação consigo mesmo, mas ele propõe que isso se dê em exílio, ou seja, que não se pense o próprio, o “eu”, como um espaço fechado, fixo. O nome, confessadamente imperfeito, que Nancy dá para o exílio como próprio é asilo, no sentido de hospitalidade e de lugar de quem não pode ser aprisionado, e se dá no corpo, na linguagem e no “ser-com”.

Esses três lugares do exílio-asilo também se dão como destituição daquela ideia tradicional de exílio como passagem. Não o corpo como abrigo da alma (da essência, do ser verdadeiro) mas como “exterioridade en la cual la ‘interioridad’ se ve, ante todo y de modo esencial, expuesta: planteada fuera, planteada como fuera. [...] el cuerpo es el exilio y el asilo en el que algo así como un ‘yo’ viene a quedar ex-puesto, es decir, a ser” (NANCY, 1996, p. 38-39).

Também não é, aqui, a linguagem a passagem do significado prévio inalcançável, mas é exílio e asilo enquanto possibilidade de haver significados, infinitos significados. Já o ser-com se dá pela união do corpo e da linguagem e se refere à relação com os outros, a qual não se dá como projeção de um eu autossuficiente (que recriaria o outro como eu), mas contato que afeta e não dilui. Nancy dá como imagem o tato: tocar os outros não é confundir-se.

É importante que não se faça confusão dessa defesa de Nancy com a desapropriação. Como já foi dito, é preciso que haja o próprio, mas este não precisa ser essencial, originário, imutável; e não é porque se trata de algo passível de ser deslocado, modificado, substituído, que a desapropriação é menos violenta.

Pode-se fazer um paralelo com a discussão de Judith Butler e Athena Athanasiou em *Dispossession*⁸ (2013), que colocam a desposseção (ou desapropriação), como um conceito ambivalente cujas duas valências não se excluem, mas giram em torno de um mesmo eixo. É claro que este conceito tem diferenças em relação ao exílio de Nancy, mas o movimento que as duas autoras fazem ao redor do termo é válido para esclarecer que as valências se definem por um posicionamento (político e estético, por que não?).

O primeiro sentido de desposseção, designado por Athanasiou, refere-se à “submissão inaugural do sujeito-por-ser a normas de inteligibilidade⁹” (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 1). Isso inclui os processos descritos pela psicanálise, de desejos, pulsões e cortes inaugurados pelas normas sociais, os quais colocam esse

⁸ Optamos por colocar as citações em português. A tradução é de nossa responsabilidade.

⁹ “inaugural submission of the subject-to-be to norms of intelligibility”.

sujeito em relação com os outros. Conforme complementa Butler, a “desposseção pode ser um termo que marca os limites da autossuficiência e que nos estabelece como seres relacionais e interdependentes¹⁰” (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3).

Dessa maneira, o contato com o outro nos afeta, inclusive de modos surpreendentes e desconcertantes, numa experiência que não é episódica, pois define nossa própria condição de seres relacionais: “somos movidos pelo que está fora de nós, pelos outros, mas também por o que quer que seja de ‘fora’ que reside em nós¹¹” (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3).

Butler traça alguns exemplos, como os momentos em que não sabemos mais exatamente quem somos e o que nos motiva; isso acontece pelo contato ou ação de alguém ou de algum grupo. O luto, a paixão, o amor, a raiva, a ambição e o êxtase despossuem, coisa que já aparecia, lembra Butler, nas tragédias gregas.

Essas formas de experiência colocam em questão se somos, enquanto indivíduos limitados e intencionais, autopropulsionados e autodirigidos. De fato, elas sugerem que nós somos movidos por várias forças que precedem e excedem nossa identidade intencional e limitada. Como tal, nós não podemos entender a nós mesmos sem de algum modo abrir mão da noção de que o “eu” é o terreno e a causa de sua própria experiência¹² (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 4).

Já o segundo sentido de desposseção, explica Athanasiou, refere-se aos processos e ideologias que recusam e subjagam as pessoas por meio de “forças normativas e normalizadoras que definem a inteligibilidade cultural e que regulam a distribuição de vulnerabilidade [...] é uma condição imposta dolorosamente [...] que determina os termos de subjetividade, sobrevivência e subsistência¹³” (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 2).

Isso inclui a perda da terra ou das relações comunitárias; a escravidão (posse do corpo pelo outro); a submissão à violência militar, imperial e econômica; a pobreza; os regimes de exceção; a produção biopolítica de subjetividade; as formas neoliberais de governo etc. Os dois sentidos estão relacionados:

¹⁰ “dispossession can be a term that marks the limits of self-sufficiency and that establishes us as relational and interdependent beings”.

¹¹ “we [...] are moved by what is outside us, by others, but also by whatever ‘outside’ resides in us”.

¹² “These forms of experience call into question whether we are, as bounded and deliberate individuals, selfpropelling and self-driven. Indeed, they suggest that we are moved by various forces that precede and exceed our deliberate and bounded selfhood. As such, we cannot understand ourselves without in some ways giving up on the notion that the ‘self’ is the ground and cause of its own experience”.

¹³ “normative and normalizing powers that define cultural intelligibility and that regulate the distribution of vulnerability [...] dispossession is a condition painfully imposed [...] that determines the terms of subjectivity, survival, and livability”.

[S]e somos seres que podem ser privados do lugar, da subsistência, do abrigo, da comida e da proteção, se podemos perder nossa cidadania, nossas casas e nossos direitos, então somos fundamentalmente dependentes dessas forças que alternadamente nos sustentam e nos privam, e que possuem certo poder sobre a nossa própria sobrevivência. [...] nós já estamos do lado de fora de nós mesmos antes de qualquer possibilidade de sermos despossuídos de nossos direitos, terra e modos de pertencimento. [...] Nós só podemos ser despossuídos porque já somos despossuídos. Nossa interdependência estabelece nossa vulnerabilidade às formas sociais de privação¹⁴ (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 4-5).

Dessa forma, perceber o lastro de liberdade e potencialização da singularidade que aparece justamente na abertura para o outro (que não é opcional, mas condição de existência), o exílio como próprio/asilo, ou essa faceta de interdependência da despossessão, não pode ignorar a permanência das relações de poder e da normatividade. Ou seja, o contraponto do “tocar sem confundir-se” pode ser invadir, violentar, homogeneizar.

Então o pensamento de Nancy é exílio porque não é essência (ou seja, não aprisiona a identidade); mas é asilo porque possibilita as diversas experiências, que sempre envolvem o corpo, a linguagem e as relações. Além disso, esse exílio não pode ser entendido como deportação, porque a expropriação é violência e se manifesta nos mecanismos de fechamento da subjetividade, na violência (física, cultural, discursiva etc.), que impedem a singularidade dos corpos, das linguagens e das relações de comunidade.

Se pensarmos no romance de Lins, apenas o périplo burocrático, a que Maria de França é empurrada pelas circunstâncias e pelas características do sistema sócio-político, já fala da expropriação do corpo (cuja presença exaustiva é requestada, bem como submetida ao poder médico), da linguagem (pela impossibilidade de atuar nas malhas insanas dos papéis, atestados etc.) e do ser-com (ao despossuí-la de um direito, determinado oficialmente numa comunidade).

Assim, “evidencia-se a verdadeira função do Estado de direito: levar o indivíduo pobre à exaustão, à impotência, à consciência de falta de perspectivas” (ARAÚJO, A.G., 2009, p. 23). Vale lembrar que um dos aspectos da nação (mormente o Estado-nação) é a definição de uma identidade nacional, ainda que os processos nesse

¹⁴ “[I]f we are beings who can be deprived of place, livelihood, shelter, food, and protection, if we can lose our citizenship, our homes, and our rights, then we are fundamentally dependent on those powers that alternately sustain or deprive us, and that hold a certain power over our very survival. [...] we are already outside of ourselves before any possibility of being dispossessed of our rights, land, and modes of belonging. [...] We can only be dispossessed because we are already dispossessed. Our interdependency establishes our vulnerability to social forms of deprivation”.

sentido resvalem em comunidades artificialmente construídas, supressão e invenção da história etc. (o que pode ser visto em Stuart Hall, 2005).

Se mais uma vez voltarmos à tensão que Eiliko Flores descreve sobre o romance, ou seja, entre um destino aprisionado e uma narração que não se condene ao determinismo, no caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, conforme já mencionamos, temos a forma da pluralidade, da abertura, do fragmentário e da autocrítica. Numa análise fundamentada em conceitos de Adorno, Arturo Gouveia de Araújo dá a medida do quanto essas construções estéticas fragmentárias, que já não mais defendem a linguagem como sistema de completude, têm um importante teor político.

Araújo, A.G. (2009) retoma a sentença de Adorno sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz e sublinha que uma tal declaração pode ser mal compreendida fora do contexto. Depreende-se, da exposição de Araújo, que não se trata da impossibilidade da poesia como um todo, mas a impossibilidade da mesma poesia ou de certa ideia de poesia.

Isso porque Adorno entende que a linguagem é profundamente afetada pelas tragédias (ou seja, a dor real, vivida); disso resulta a incapacidade de essa dor poder ser expressa pela linguagem: “Para Adorno, os atos mais violentos do século vinte não mutilaram apenas os corpos das vítimas, mas a faculdade da linguagem como um todo, tornada impotente para expressar o grau imponderável do horror vivido” (ARAÚJO, A.G., 2009, p. 20).

Daí a importância do fragmento como aquilo que dialoga com uma totalidade dispersa e mutilada, desde que não seja meramente fetichizado. Por isso, Arturo Araújo faz o esforço de ler o que dizem alguns movimentos do romance de Lins para “identificar o sentido estético e político dessas fragmentações” (ARAÚJO, A.G., 2009, p. 20). O contexto de publicação de *A rainha dos cárceres da Grécia* é a ditadura militar. Ou seja, a materialidade de uma vivência violenta, quanto à qual Araújo, A.G. (2009, p. 21) busca distinguir “o descompasso entre a expressão e vivência física do terror”.

Como analisa o pesquisador, no romance se entrelaçam duas obras que não produzem efeito de recepção: a de Julia, que só foi disseminada por algumas dezenas de cópias mimeografadas feitas pelo professor (mas, como salienta Araújo, a repercussão da leitura dessas cópias não aparece no diário) e o próprio diário do narrador. “Trata-se

da incorporação da repressão militar¹⁵ ao âmbito da circulação das palavras críticas e artísticas [...]. A estrutura [...] revela uma espécie de repressão preventivamente coagindo a produção artística” (ARAÚJO, A.G., 2009, p. 21).

Outro aspecto destacado por Araújo diz respeito às constantes reiteraões do narrador sobre a sua impossibilidade de dar a ver com fidelidade o romance de Julia Marquelim Enone, um problema, portanto, de possibilidade de expressão. Daí vem muito da autocrítica presente no romance, as discussões a respeito da linguagem e da literatura e sobre os próprios processos envolvidos na escrita, que vêm a ser uma de suas características mais flagrantes: a metalinguística. Araújo, A.G. (2009, p. 22) explica: “Nos termos de Adorno, a autocrítica do texto – e das obras de arte como um todo – estabelece no século vinte um diferencial muito relevante: salientar o momento oculto da produção artística, à revelia do desenvolvimento do enredo”.

O elogio de Adorno a escritores como Kafka, Beckett e Joyce reside, então, na estilização da completude: “o que demonstra um vínculo simbólico com as danificações do espírito e com a barbárie do progresso (e o progresso da barbárie) no século mais liberal e mais violento da história” (ARAÚJO, A.G., 2009, p. 25).

Como dito acima, não se trata de louvar o fragmento por ele mesmo, mas nessa relação que ele estabelece com um sentido mais amplo. Isto é afeito à posição crítica de Lins em relação à inovação e ao vanguardismo. Osman Lins defende a inovação, desde que seja fruto da consciência do escritor sobre seu ofício. Vejamos sua resposta à pergunta feita por Esdras do Nascimento, em entrevista ao Jornal de Brasília, em março de 1977:

– Para você, o escritor nunca teria certezas em face da sua própria obra?
 – As certezas do artesão. Ele sabe – ou deve saber, tem obrigação de saber – por que adotou certas soluções. Qual o peso e o valor dessas soluções no processo de evolução do seu ofício. Aliás, a experimentação só tem sentido quando parte de um conhecimento muito íntimo do ofício. Fora disso, não passa de extravagância. Há escritores que se crêem experimentais e que, bem examinados, são apenas ingênuos, *naifs*. Só que a sua inocência oficial se crê

¹⁵ A lucidez crítica de Osman Lins, apesar de jamais relativizar o horror da censura e da violência ditatoriais (inclusive ao não louvar qualquer afetação pretensamente positiva das artes pela repressão, no que se consumaria como um movimento dialético de reapropriação), o faz declarar, em *Guerra sem testemunhas*, que a censura oficial apenas mascara o silenciamento que as obras literárias já sofrem no contexto do mercado editorial que visa ao lucro em detrimento da promoção artística. Nisso, ele herda e vê a continuidade do diagnóstico de Lima Barreto que, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, escreve: “Não ha entre nós, continuou elle, aquella procura que estimula a argucia dos editores e empresarios de publicade do estrangeiro — a da intelligencia viva e nova. Qual o que! Satisfazem-se os nossos negociantes de livros e jornaes com o ramerrão e para variar mandam buscar a novidade em Portugal. Soffreiam o nosso pensamento, porque, quem não apparece no jornal, não apparecerá nem no livro, nem no palco, nem em parte alguma — morrerá. E' uma dictadura” (BARRETO, 1919, p. 92).

“moderna”. E inventa saídas pretensamente “modernas” (LINS, 1979, p. 251).

Como adendo, a personagem Julia Marquezim Enone é lida pelo narrador justamente como essa escritora consciente, cujas inovações advêm de inquietações e da insatisfação com a ordem estabelecida, o que se manifesta numa postura política e estética presente no estilo e na forma mesma do romance que escreve. Poderemos ver que aí se repete a relação tensa que o escritor inevitavelmente mobiliza quanto à forma de sua narração diante daquilo que deseja narrar.

Não contaminou Julia Marquezim Enone a feroz necessidade de espantar que aflige a maior parte dos artistas atuais. [...] As originalidades evidentes feriam-na. Como resolver o problema, se, honesta como alguém privado de imaginação – ela, que ampliava sem cessar o mundo –, nunca desceria a repetir caminhos feitos; se contemplava os escritos e as coisas naturais de uma perspectiva nada trivial; se não conseguiu esconder sua inadequação perante o estabelecido? (LINS, 2005, p. 15).

Isso nos faz retornar às reflexões que trouxemos aqui sobre o exílio. Não devemos ignorar a singularidade da vida de Julia e o que isso representa na sua relação com a linguagem. Se Julia seguisse a ordem estabelecida, nunca escreveria: sua escrita é já uma resistência. A ordem estabelecida a teria relegado a continuar casada com um marido que a não respeitava¹⁶, a ficar dentro de casa, afastada das lutas trabalhistas.

A ordem estabelecida nunca a teria levado a frequentar a casa de intelectuais e escritores; não a teria levado a aceitar, numa disponibilidade incomum, ir do Recife a São Paulo, morar com um professor que conhecera há pouco. Porque, ao contrário do que propala o inapreensível “cidadão de bem”, a ordem estabelecida não é o paraíso da ordem, mas o inferno da submissão.

De forma que, se ela emulasse a forma canônica, facilmente identificada com o masculino, com o burguês etc., estaria reproduzindo uma linguagem que não lhe é própria, ou seja, uma expropriação da *sua* linguagem (potente de singularidade). Claro que nos referimos à linguagem de Julia (*sua própria*) na medida em que a linguagem pode ser própria, ou seja, numa relação asilar, em que se faz de próprio aquilo que é coletivo, aquilo que é de ninguém. A linguagem aí está.

¹⁶ Julia amou Heleno aos onze anos. Casou-se com ele aos quinze. “Queria-o a minha amiga naqueles anos passados com uma violência que a idade não tardaria a esbater. Mas esse ardor – ela dissera-me – não compreendia, era ainda imaturo [...]. O esposo assediava-a com orgulho e desespero, tentava acordar a sua carne ínsia: contundia o jovem corpo, do qual se sentia tão distante como agora” (LINS, 2005, p. 122).

Nesse caso, acontece como potencial do lugar ocupado por Julia, a linguagem do subalterno¹⁷ (vários “graus” de subalternidade). Sabe-se que a língua é judicializada, tornada oficial, regulada, além de classificada socialmente, nos costumes e práticas; nesse sentido, proliferar o lugar distante da forma desejável da linguagem/língua, que é domada, encarcerada, normatizada¹⁸, aparece como ação política¹⁹. A recusa de seu texto pelas editoras, assim, aparece como a ação do mercado enquanto estrangulador da diferença. Mas não apenas o mercado, também as configurações dos públicos leitores, como poderemos ver adiante.

Falamos então da incidência de uma forma marginal (língua menor) numa forma canônica (a Literatura). Silviano Santiago discute o problema dessa cópula ao cunhar/adaptar²⁰ expressões ricas como “literatura anfíbia” (SANTIAGO, 2002) e o “entrelugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 2000). Em “Uma literatura anfíbia”, para falar da situação ambígua em que se encontra o escritor brasileiro, não apenas quanto à produção propriamente das obras literárias, mas da sua circulação, Santiago evoca dois leitores: o local e o do dito primeiro mundo.

A situação local é balizada pelo analfabetismo e pela onipresença da televisão, que acaba sendo o lugar possível – não ideal e apenas simplificado – das ideias dos escritores, que podem aí fazer aparições, dar entrevistas etc., numa sociedade que funciona de tal maneira que o escritor é interpelado na faceta de intelectual, *doublé* de intelectual, para repetir a palavra usada por Silviano Santiago. É um contexto de falta de leitores: “Na falta de melhor explicação descritiva, valho-me de uma metáfora: o nosso sistema literário se assemelha a um rio subterrâneo, que corre da fonte até a foz sem tocar nas margens que, no entanto, o conformam” (SANTIAGO, 2002, p. 13).

Por outro lado, a situação do leitor estrangeiro é caracterizada por uma divisão estrita dos lugares da arte e da política e a recusa do embaraçamento dessa divisão. É

¹⁷ Beleza e potência de que é prova a escrita de Carolina Maria de Jesus, ainda mais afastada de qualquer centro referencial da forma hegemônica do que Julia, pois, diferentemente desta, a escrita de Carolina aparece sem o revestimento da proximidade com os meios intelectuais. Esse movimento diz muito de que a novidade está realmente às margens, de que ainda é possível o frescor que não deva à tradição literária, que não cavoque na literatura o que ainda é possível fazer com alguma originalidade. Para fazer uma generalização, toda vanguarda quer falar Carolina, mas já não pode, então precisa encontrar outro lugar. Por outro lado, trata-se de uma escrita que sempre precisará ser abrigada, necessitará de uma “curadoria”, ou seja, ser colocada em circulação mediante os habitantes do “centro” (algum centro).

¹⁸ Ironicamente, o belo uso da língua é considerado domínio, ignorando que o submeter-se acriticamente a qualquer norma e ser seu fiscal é ser dominado, disciplinado, dobrado a uma forma, quer dizer, ser contido.

¹⁹ Ver Deleuze e Guattari (1977), *Kafka, por uma literatura menor*.

²⁰ São termos que aparecem nos estudos culturais. Nestor Canclini, por exemplo, fala do híbrido e do anfíbio. O entrelugar, por sua vez, é das discussões mais prolíficas de Homi Bhabha, embora apareça antes com Santiago.

exatamente nesse intervalo que Santiago localiza a literatura nacional, no espaço entre a preocupação estética-artística e a preocupação com as mazelas sociais, os problemas do nosso tempo e do nosso país (as questões nacionais).

Dessa forma, argumenta Santiago, a literatura que encontraria repercussão nesse leitor estrangeiro seria a que escolhe não se embarçar no lugar anfíbio, ou seja, que opta pela estética “pura”, uma literatura sem lugar, de padrão universal ou uma literatura que encarna a reportagem jornalística (não como estilo, mas como fim), uma estética demagógica que escancara as questões nacionais, contribuindo numa leitura “catártica”, que acomoda os sentimentos de solidariedade do leitor, satisfeito pela piedade emersa daquela leitura não problematizadora.

A brutalidade é o território onde os bons sentimentos do leitor exorcizam o feitiço armado pelo outro subdesenvolvido. Ela não faz parte da dura realidade sua de todos os dias. Se o faz, ele prefere enxergá-la com binóculos: lá longe, entre as capas do livro, num país marginal. Fechado o livro, os bons sentimentos exalam o último suspiro (SANTIAGO, 2002, p. 17-18).

Essa literatura anfíbia, de natureza dupla, ao mesmo tempo preocupada com a questão artística e com a questão política, parece ser a literatura que não ressoa, que não consegue emplacar aqui ou lá²¹. Esse texto repercute o influente ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 2000). Nele, o crítico irá mobilizar o termo “entrelugar” para pensar a relação inseparável da literatura da margem com a literatura que padroniza o universal, a “origem” das formatações literárias escritas, ou seja, a tradição literária ocidental europeia.

O crítico deixa ver que é sofisticado o gesto do escritor engendrado na cultura de contexto colonial, pois ele precisa encontrar o seu lugar de escrita nas formas e na língua alheia, que não lhe identificam, não o colocam à vontade no campo familiar da casa, e, ao mesmo tempo, são inseparáveis de qualquer identificação possível: ele está entre o amor e a agressão à literatura que o forma e, ao mesmo tempo, não lhe é suficiente. O escritor latino-americano age num lugar emaranhado, cheio de problemas de representação e de apropriações.

²¹ Poderíamos insinuar, com isso, que a fala de Santiago opera sutilmente numa rearticulação da autoria, pois coloca o corpo do escritor/autor (porque responsabilizado da obra) em cena como necessidade política de disseminação da ideia, ainda que em sacrifício da estética, para justamente colaborar na possibilidade de um cenário em que o autor possa, finalmente, desvestir-se do corpo e abandonar o seu gesto inexpressivo no texto (AGAMBEN, 2007). O autor como curador de si mesmo. Obviamente, um jogo arriscado, mas faz parte do anfíbio adaptar-se a respirar na água e no ar: “A atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística” (SANTIAGO, 2002, p. 15).

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

E esse jogo da metrópole permanece, por exemplo, na recepção da obra brasileira no exterior. Um exemplo é a comparação onipresente entre a obra de Osman Lins e o *nouveau roman*²². No entanto, conforme estudo de Gaby Kirsch sobre o assunto, alguns críticos enxergam de que modo o jogo literário osmaniano trabalha com os elementos cosmopolitas e “locais”:

Alguns críticos afirmam que Osman Lins vai muito além do Novo Romance pelas suas obsessões, sua fascinação pelo maravilhoso, a pintura de um universo barroco, os “ingredientes” brasileiros: religiões e mitos, o estilo denso, sensorial e plástico e o uso original de todos os recursos da língua portuguesa (KIRSCH, 2004, p. 122).

Evocamos, ainda, a fala de Lins numa das várias entrevistas que concedeu a Esdras do Nascimento, esta de 1974, publicada em O Estado de S. Paulo, para se desfiliar do *nouveau roman*: “O *nouveau roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido em que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim” (LINS, 1979, p. 179).

Lins evidencia, assim, aquilo que Santiago afirma do escritor latino-americano, o trabalho avaliativo sobre a literatura produzida nos centros do mundo, entre a admiração e a recusa, a apropriação que faz aflorar a diferença. Essa declaração de Osman Lins nos lança para esse processo de reconhecimento do lugar “próprio” da diferença. Em outra entrevista, à filha jornalista, Letícia Lins, para o Jornal do Brasil, em 1975:

Quase detesto São Paulo [...] Como todo nordestino (...), minha mente é pouco utilitária. O paulista, em geral, de tão engrenado nesta velha máquina, ultimamente, por exemplo, só tem achado um assunto para conversar: os desastres de automóveis, o que se torna chocante para a mente mítica e povoada de imagens como é a do homem nordestino (LINS, 1979, p. 194).

E a conclusão sobre seu ser nordestino, nesse caso, parece ser algo percebido pelo contato com a outra forma de ser, pela vivência da outra cidade, por um tipo de

²² Ver Sandra Nitirini, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance* (1987).

exílio (nesse caso, de deslocamento). E não se trata, percebe-se, de um estereótipo, redução pejorativa, caricatural, que muitas vezes se exerce como uma violência discursiva e supressora da diferença ou de um fechamento da diferença, movimento que muitas vezes funciona para excluir, para definir lugares (ou seja, desapropriação). É mais um perceber-se no ser-com, descobrir “whatever ‘outside’ resides in us” (BUTLER, ATHANASIOU, 2013, p. 3).

Esse processo nos interessa na medida em que nos permite introduzir a escrita como lugar de exílio e asilo de uma coletividade, que traz à tona o ser-com que atravessa o escritor. Vejamos outra fala de Lins em que ele descreve seu lugar de escrita que parece algo advindo do próprio ato de escrever, da experiência de escrita; e também, é claro, na leitura:

Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou, mais especificamente, dos franceses. Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos²³ no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de forma diferente que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como tema de estudo, para nós, eles são elementos integrantes da obra. Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando no inconsciente²⁴. É o que eu tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimido, são tão visíveis que me assusto (LINS, 1979, p. 172).

É este exílio surpreendido pela escrita que pretendemos observar no narrador de *A rainha dos cárceres*, o que, obviamente, não nos fará ignorar Julia Marquês Enone, Maria de França e Ana da Grécia, tal a forma como estão todos embaralhados. Afinal, *A rainha dos cárceres da Grécia* parece figurar exatamente isso: uma cadeia de possibilidades de ser que só acontecem em exílio, na abertura para/pelo outro.

No primeiro capítulo, optamos por projetar a imagem das linhas de Nazca, com o intuito de pensar qual é esse terreno em que opera o narrador: de onde ele parte e qual a relação com seu objeto de leitura. A pertinência das linhas (desenhos superficiais

²³ Perceba-se aqui um sentido diferente de “primitivo” do utilizado mais acima quando Lins declara: “eu sou um primitivo”.

²⁴ Lins fez esta declaração no começo de 1974 ao Jornal da Tarde. Portanto, pouco tempo depois da publicação de *Avalovara* e dois anos antes de publicar *A rainha dos cárceres da Grécia*. Em outra entrevista, em 1976, à Revista Escrita, Osman Lins declara: “*Avalovara* exauriu certos campos da minha mente, do meu ser, e que eu estaria destinado certamente ao fracasso total se tentasse lavrar nesses mesmos campos. Daí a minha decisão de trabalhar em campos que de certo modo estavam virgens da exploração anterior. De modo que, se o *Avalovara* é um romance construído com grande coeficiente de paixão, eu diria que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra construída mais com a inteligência” (LINS, 1979, p. 234). Seria interessante analisar como essas duas declarações contribuem para pensar as formas dos dois romances: o primeiro, no qual o teor mítico é entranhado, vivido pelas personagens; no segundo, o mito é categoria de análise.

gigantescos que só podem ser vistos do alto) está nos movimentos que nos sugerem quanto à posição do olhar; à decifração de enigmas, entre outros. Um exílio do olhar.

No segundo capítulo, a projeção é dos trechos de *Alice no País das Maravilhas* que aparecem no romance, os quais descrevem a gradual aparição do Gato de Cheshire para Alice durante o jogo de críquete com a Rainha. Queremos observar como se dá a metamorfose do narrador em Espantalho e, para isso, essa imagem do gato que está em fragmentos, ao mesmo tempo no mundo visível e invisível, parece um percurso rico. O exílio do leitor no livro.

Nesta dissertação, no que concerne à Literatura Comparada, como tentamos fazer múltiplas comparações, valorizamos as caracterizações desse tipo de leitura feitas por Graciela Cariello em análise das obras de Osman Lins e Jorge Luís Borges: “La Literatura Comparada es un efecto de lectura. No hay un objeto previamente constituido, sino, parafraseando a Ritvo (1992) objetos solitarios que hacen señas a lectores solitarios” (CARIELLO, 2007, p. 46).

Um exílio, portanto, a aparição de algo que só se dá no encontro. Damos ênfase a uma única obra, mas a utilização dos filtros deslocados de dentro do romance toca nessa forma de ler e insinua, considerando que as imagens estão já presentes na obra lida, que essa é a leitura que a obra de Lins sempre evoca (também em suas outras obras). É a própria Cariello quem localiza Lins (junto a Borges) no que chama de poética da leitura, ou seja, de uma escritura que se dá como um processo de leitura.

Esa escritura-lectura definida como una escritura que imita los gestos de la estrategia selectiva de la lectura, tal vez sea el mejor modo de entender la propuesta de nuestros autores desde el hacer de la escritura. No se trata sólo (aunque también lo sea) de la tematización de la lectura, de la ficcionalización del lector y autor, de la cita y la reescritura de la escritura engendrada por la lectura: se trata del escribir-leer, de [...] escribir como se lee: en un proceso inacabado, infinito, por variaciones y versiones, por merodeos y avances-retrocesos, vacilaciones y búsquedas, selecciones siempre renovadas (CARIELLO, 2007, p. 169-170, grifo do original).

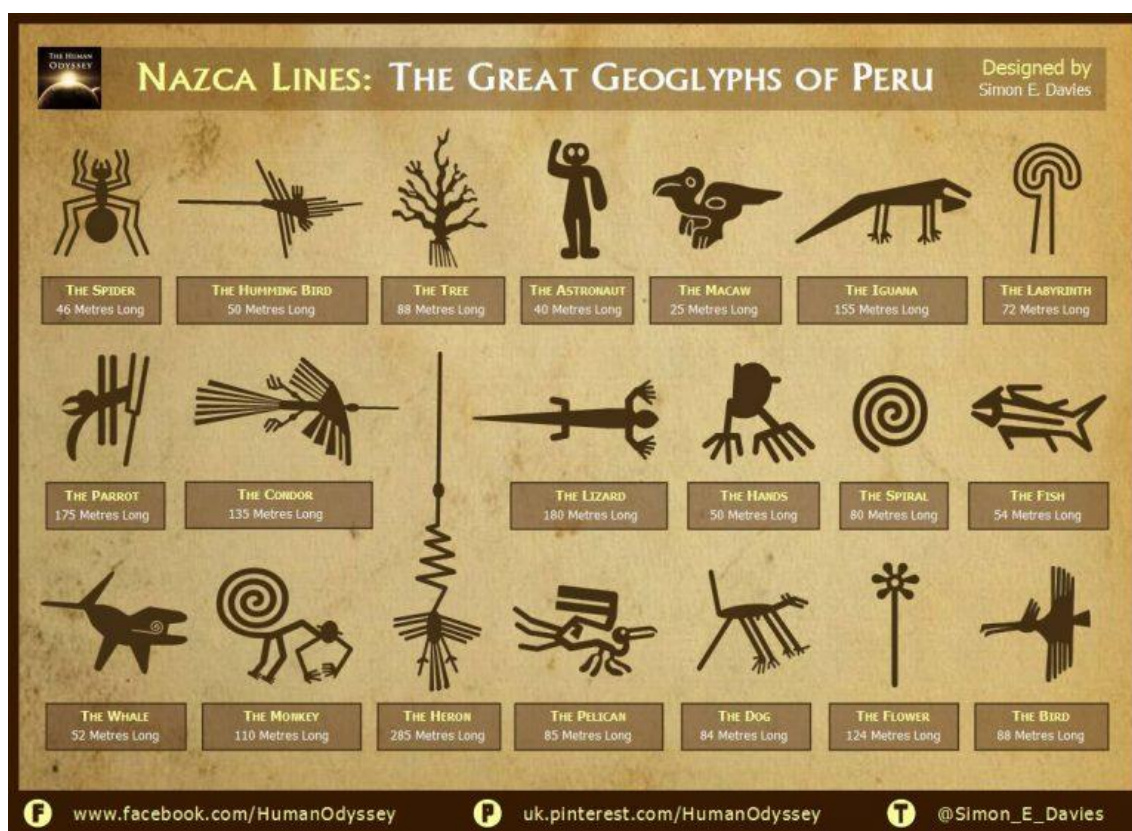
E a leitura é “um encuentro en el que la subjetividad del lector ‘naufraga’ cuando se enrarece la identidad de lo escrito por la aparición inquietante, rigurosamente incerta, de um nuevo sentido” (GIORDANO apud CARIELLO, 2007, p. 44-45). A essa altura, já podemos declarar: a gênese é exílio em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

1 As linhas de Nazca: exílio do olhar

Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão –, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos. Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las –, significar que a ausência do sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações? (LINS, 2005, p. 50).

O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* menciona, no trecho acima, as linhas de Nazca, desenhos gigantescos [Figura 3] que se conservam há mais de milênio num deserto peruano. São escavações superficiais, produzidas num solo cuja camada superior, pedregosa de cor avermelhada, deposita-se sobre argila branca. As linhas e formas são feitas pelo deslocamento dessa camada superficial e a revelação da camada que está logo abaixo.

Figura 3: Esquema das figuras de Nazca.



Fonte: <https://www.ancient-code.com/nazca-lines-great-geoglyphs-peru/>.

Que tenham sobrevivido por tanto tempo, explica-se pelas condições climáticas do local, dentre os lugares mais secos do mundo e onde os ventos não são muito fortes. As linhas também têm tempos múltiplos, são sobreposições de diversas gerações, repisadas.

A civilização Nazca prosperou entre 1550 a.C. e 500 d.C.. Como vemos na citação no romance de Lins, um dos maiores mistérios das linhas é o fato de as figuras só poderem ser vistas no todo e frontalmente a partir de uma certa altura. Daí uma boa parte das explicações se centrarem na possibilidade do voo.

A hipótese mais inusitada é a de que os desenhos teriam sido feitos por naves extraterrestres. Ainda dentro dessa explicação, outra versão dá conta de que a motivação para os desenhos, efetuados pelos próprios Nazca, adviria de um contato com seres vindos das estrelas. Esse é o mote de diversas especulações que aparecem no programa televisivo *Alienígenas do passado*, do canal a cabo History Channel. As informações que seguem vêm de um bloco do programa dedicado às linhas de Nazca.

Povo religioso e espiritual, os Nazca construíram uma cidade-templo, seu centro cerimonial. Desaparecidos há cerca de 1200 anos, um dos legados da civilização Nazca são os diversos geóglifos enormes, com função religiosa. Conforme o entrevistado Giuseppe Orefici, diretor do Museu Antonini, dedicado aos artefatos de Nazca:

As linhas de Nazca foram realmente um elemento muito importante durante todo o culto religioso e também durante todas as cerimônias. *Eles andavam por essas linhas durante suas cerimônias*, quebrando cerâmica e oferecendo elementos importantes para os deuses de sua própria cultura (O MISTÉRIO..., s/d, s/p, grifo nosso).

Outro entrevistado, Brien Foerster, autor do livro *A brief history of the Incas*, afirma que a dimensão quilométrica dos desenhos implica em que deveria haver uma visão do alto que orientasse o trabalho no chão em figuras complicadas como as que representam animais. Os desenhos, nessas dimensões, eram destinados ao povo das estrelas, de acordo com Jorge Luis Delgado Mamani, autor de *Andean Awakening*. E há alusão a seres vindos do céu nas lendas do local. Os chamados “teóricos dos antigos astronautas” afirmam que tais seres pertencem a povos extraterrestres.

Para Erich von Däniken, que escreveu *Chariots of the Gods?* (traduzido para o português como *Eram os deuses astronautas?*), a primeira marca deve ter sido feita por um robô ou nave espacial. Posteriormente, diversas faixas no chão teriam sido vistas

pela população e atribuídas à visita de seres divinos: “Então eles se perguntaram: ‘O que podemos fazer para esses deuses retornarem?’”, especula Giorgio Tsoukalos, editor da revista *Times Legendary*. A resposta: imitar as trilhas dos visitantes. Para chamar a atenção dos deuses, então, as gerações que se seguiram teriam acrescentado linhas mais elaboradas, depois formas e figuras²⁵. Os deuses, no entanto, nunca retornaram, criando uma desconfiança na população, o que teria provocado o abandono e o colapso da civilização Nazca.

Há ainda outra versão documental do tema, feita pela televisão peruana, em homenagem a uma das pioneiras estudiosas dos geóglifos de Nazca, é *Maria Reiche y las líneas de Nazca* (1998). O filme foca mais na relação da pesquisadora com seu objeto. Este, pensado como toda uma extensão de solo onde Reiche viveu sozinha por várias décadas, sugere a expressiva imagem do objeto do pesquisador como ambiente²⁶, como solo que se pisa, do qual se carrega a poeira e pelo qual deixam-se rastros da passagem, ostensivos ou microscópicos. Acrescente-se que o diretor opta por um documentário que se segura majoritariamente em imagens de “reconstituição”, dramatizadas, mas sem diálogo, e *in loco*.

O texto da narração tem laivos poéticos, lembra que um deserto é oposto à presença humana, razão pela qual é difícil imaginar um deserto vivo e ansioso para falar com os humanos. Nazca seria um caso único com suas linhas desenhadas pela “mão de um artista gigantesco”, que usou o deserto para deixar um “testemunho gráfico possível de ser distinguido do céu”. São diversas as hipóteses explicativas para os geóglifos: calendário astronômico, desenhos rituais destinados a atrair a atenção dos deuses, parte de um sistema de irrigação, ou somente uma diversão de festas.

A história da relação de Maria Reiche com as linhas começa em 1932, quando ela chega ao Peru. Anos mais tarde, entra em contato com Nazca através de Paul Kosok, arqueólogo estadunidense de origem russa. Os estudiosos observam que as condições únicas do ambiente em que os desenhos foram traçados permitiu sua conservação. A poucos quilômetros da costa úmida, o deserto é protegido da umidade e das areias por uma série de elevações. Ao contrário do clima das montanhas vizinhas, o deserto em que estão traçadas as figuras não vê as chuvas periódicas.

²⁵ Segundo Bushnell (1970) há evidências de que os desenhos tenham sido feitos ao longo de mais ou menos mil anos.

²⁶ O pesquisador/leitor que busca encontrar o gesto de composição que produziu a obra; e que assim fala sobre o seu próprio lugar (é “falado” pela leitura) e deixa suas marcas, suas pegadas na narrativa composta em reconstituição.

A primeira hipótese de Kosok e Reiche é a de que as linhas estão relacionadas ao movimento do sol, indício de sofisticado conhecimento astronômico e de que os desenhos não eram aleatórios, mas guiados por uma rigorosa ordem cósmica. O arqueólogo acreditava que estavam lidando com o maior calendário astronômico da Terra. No entanto, permanecia o mistério de como ler esse “livro aberto no pampa”.

Com a partida de Kosok, Reiche continua sozinha o trabalho, como se fosse cativa dessas mensagens. Absorvida pelo deserto, afastada das pessoas e do ruído das cidades, fazia suas observações a partir do solo ou no topo de uma baixa escada em A. Seu diagnóstico das imagens era feito ao rés do solo, pois não há montanhas altas nas planícies que pudessem servir de ponto de observação das figuras.

Reiche, mais com o objetivo de rebater as hipóteses extraterrestres, explica que os desenhos poderiam ter sido feitos a partir do solo por meio de marcos e marcações que guiariam o traçar das linhas, sem necessidade de serem vistos do alto. Já Maria Rostworowski aventou uma hipótese geral religiosa e avaliava que a hipótese científica do calendário, dependente de cálculos bastante complexos, seria um ponto de vista atual e não a tentativa de perceber a mentalidade dos antigos.

Aveni (1987) entende que as hipóteses de comprovação muito complexa, como é o caso das de Maria Reiche²⁷, sugerem um desejo de que os nossos antecessores fossem os “Einsteins da Idade da Pedra²⁸” (AVENI, 1987, p. 497). Pessoas treinadas em determinadas áreas da ciência, como matemática ou engenharia, transferem seus padrões de pensamento para os povos antigos, e tomam monumentos como Nazca ou Stonehenge por uma história de detetive, a qual revele os povos antigos como perseguidores do conhecimento pelo conhecimento, que “erigiram monumentos perpétuos como uma forma de proclamar sua engenhosidade e curiosidade científica²⁹” (AVENI, 1987, p. 497). Na concepção de Reece (s/d, s/p), a transferência do pensamento moderno para explicar as linhas as afasta daqueles que as criaram.

Em depoimento que aparece no documentário sobre Reiche, Rostworowski acredita que os desenhos eram uma homenagem a um deus voador respeitado pelos

²⁷ Por exemplo, o desenho do macaco era especialmente caro a Reiche. Ela aventou a hipótese de que ele representasse a constelação de Órion e algumas estrelas vizinhas. Os desenhos são acompanhados de pistas, faixas largas, que estão próximas das figuras geométricas e estariam alinhadas com o sol. O macaco, então, representaria, axial a uma das faixas, a constelação que anunciava a época de chuvas, numa perspectiva invertida, espelhada. Com a vinda da seca, rituais pedindo água se davam no desenho do macaco, que deveria representar algo como o deus da água para os antigos Nazca. Para chegar a essa conclusão, a pesquisadora utilizou cálculos matemáticos e astronômicos bastante complexos.

²⁸ “the Einsteins of the Stone Age”. As traduções de Aveni são de nossa responsabilidade.

²⁹ “[...] erected everlasting monuments as a way of proclaiming their scientific curiosity and industry”.

povos do deserto. Segundo uma lenda antiga recolhida por ela, havia chegado a Nazca um misterioso ser alado, brilhante e sem ossos, chamado Con. Poderoso deus capaz de erguer montanhas, alterar o curso dos rios e produzir frutos deliciosos. Transformou o deserto em um verde vale, cujos habitantes viviam em abundância. A vida fácil fez os moradores esquecerem de render culto ao deus, que os castigou com a desertificação do lugar, deixando apenas rios temporários. As linhas seriam uma prenda artística dos homens para ser avistada pelo deus.

Dentre as incertezas que envolvem qualquer recuperação de mistérios do mundo antigo, as conclusões que parecem mais sólidas dão conta que a melhor abordagem é posicionar-se no chão, “onde os usuários originais estavam, e ver para onde seus pés levam você³⁰” (RUGGLES; SAUNDERS, 2012, s/p, tradução nossa). O ponto de vista do voo tem também como fator de relativização o fato de que muitas linhas podem ser vistas do topo das montanhas (a questão é se todas podem, considerando a extensão da planície e dos desenhos, e a “qualidade” dessa vista).

Segundo Reece (s/d, s/p), ganham forças as explicações de o povo andino acreditar que a morada dos deuses eram as montanhas e seus habitantes serem os únicos que poderiam dar água à população. Este seria o propósito das linhas (especialmente percursos cerimoniais, segundo Ruggles; Saunders [2012]). Informações do site da Organisation des Deutschen Archäologischen Instituts, citadas por Reece (s/d, nota 33), dão conta que as linhas de Nazca são um elemento que compõe uma paisagem ritual voltada aos cultos de água e de fertilidade, junto aos templos, às sinalizações e a pequenas construções de pedras nos platôs para oferendas.

1.1 Olhar das margens

Um dos aspectos que podemos considerar é a classificação social dessa fonte, o documentário sobre Nazca, mencionado em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Dentre as características ostensivas do romance em questão está a proliferação de menções a diversos produtos culturais. Como já visto na introdução, a heterogeneidade de fontes busca um efeito paródico de erudição – a qual, muitas vezes, não passa de um efeito mesmo – como meio de satirizar as formas acadêmicas rígidas de ensaísmo literário.

³⁰ “[...] where the original users were, and see where your feet lead you”.

Assim, aparecem as fontes ortodoxas, que incluem obras de filosofia, teoria literária e literatura, e as fontes heterodoxas³¹, como propagandas, revistas populares, almanaques, informações falsas e/ou duvidosas. Isso abarca dados inventados; por exemplo, dentre outras invenções, a menção a um antigo deus chamado Oãm, nome que consiste na palavra “mão” escrita de trás para frente.

Vestígio de uma civilização anterior à Suméria, já a tábua de argila encontrada na região de Susa e que pode ser vista no Museu de Lanciano, mostra, de cima para baixo:
o famoso Mapa-Múndi Estrelado;
um homem com os braços abertos;
a mão espalmada de Oãm, deus da vidência³² (LINS, 2005, p. 39).

Esse trecho talvez possa ser remetido a uma tradição borgiana, no sentido de que Borges explorou magistralmente e tornou-se adjetivo dessas realidades ficcionais que se travestem de real (um passado que é só escrito, fundado na escrita, passado de arquivo), explorando o mistério, o desconhecido, uma certa forma arqueológica (a relíquia por ser encontrada).

Também há no romance de Lins atribuições duvidosas, como o conceito de “dispositivo de mediação” que o narrador diz ser de Diderot: “[a]poiando-se num manuscrito de Diderot (o rascunho para o *Elogio de Richardson*), cujo fac-símile foi reproduzido na revista inglesa *Drum*³³ de acordo com o romance” (BARRETO, F., 2011, s/p). Independentemente da atribuição, trata-se de um conceito importante para pensar a literatura, o espaço literário e o ponto de vista, mas iremos tratar dele mais adiante. Como observa José Paulo Paes, o poeta, amigo pessoal de Osman Lins:

A ironia é de resto congenial do fio de sátira que costura, as mais das vezes sem alarde, o ensaio onde é deslindado o projeto, mas que ressalta sorrateiramente aqui e ali para desqualificar em nível hipermetalingüístico (se é que cabe termo tão arrevesado) a metalinguagem do próprio ensaio. Exemplo disso é a inclusão, no elenco de prestigiosos teóricos da literatura invocados pelo ensaísta – Pound, Propp, Curtius, Lubbock, Booth etc. –, de

³¹ O documentário em questão (muito provavelmente *Eram os deuses astronautas*, produzido nos 60-70) não se configura como fonte obscura, uma vez que se trata de um grande sucesso, bastante divulgado em diversos lugares do mundo. No entanto, sua heterodoxia se funda em sua “autoridade”, pois defende uma hipótese pouco usual para interpretar os monumentos e paisagens arqueológicas da humanidade, qual seja, a visita de seres extraterrestres. Nesse sentido, defendemos a discussão sobre a obscuridade que segue como um paralelo, como uma condição de semelhança pelo inusitado do objeto mencionado.

³² Apenas esse trecho é cheio de mistérios e possíveis falsificações e deve ter proliferações interessantíssimas. Lanciano, por exemplo, é a cidade de um milagre em que a hóstia e o vinho dos rituais eucarísticos transformaram-se naquilo que “representam”: carne e sangue. O homem de braços abertos, por outro lado, faz lembrar do Homem Vitruviano, de Da Vinci. E assim se vai.

³³ As pesquisas que fizemos em buscadores da Internet não apontaram para uma revista com esse nome cujo tema de interesse envolvesse literatura e afins (o que não significa que não tenha existido); mas há ao menos uma revista *Drum* que trata majoritariamente sobre bateria, o instrumento musical.

autores fictícios como Dorothy E. Severino, autora de um livro sobre a memória do leitor, ou a linguista Dora Paulo Paes³⁴, estudiosa da “estilística das bulas”, ou ainda a socióloga Cesarina Lacerda, “aluna por correspondência” de Lucien Goldmann (PAES, 2004, p. 298-299).

A paródia constrói-se, portanto, discretamente, em diálogo com o contexto exterior ao romance, por suposto, num “nó apertado que há entre ficção e verdade” (ARAÚJO, A. de F.B, 2009, s/p). A máscara de ensaio, embora negada o tempo todo pelo narrador, ainda pesca o leitor em sua autoridade citacional e erudita. Por causa dessa discrição, da mescla indiscriminada entre nomes que vieram do mundo exterior e nomes inventados no interior do romance, um dos efeitos de leitura de *A rainha dos cárceres da Grécia* é a grande armadilha que denuncia: a crença do leitor (e do crítico) na autoridade do narrador:

Este nível do texto, o que estou chamando aqui, sei que a expressão não é boa, de real acadêmico, é o complicador de tudo. O modesto professor, não acadêmico, não titulado, não requisitado, não atuante, não admirado, não imitado, não premiado lança mão de um vasto e arejado conhecimento literário. Opina, de modo original e seguro, sobre obras primas da literatura brasileira e mundial, assim como discorre sobre temas tradicionais e contemporâneos da teoria da literatura, citando desembaraçadamente autores e teorias tanto próximas quanto remotas. A bagaceira que este repertório usado como matéria ficcional cria causa tanta confusão a ponto de grande parte das leituras críticas do romance ficarem presas da discussão desse conhecimento tão para nós real do literário que o risco sempre muito próximo de repetir o texto na interpretação alcança níveis surpreendentes em muitas dissertações e teses (ARAÚJO, A. de F.B., 2009, s/p.)

Esse é um jogo de subversão que se finge discreta, que não afronta ostensivamente, porque, ao mesmo tempo em que se diz afastado de determinada linguagem (do ensaio), e se mostra afastado (pelo diário, pelas confissões e hesitações), a emula, veste-se dela. Nesse sentido, outra duplicidade que emerge do romance é entre Julia e o diário do narrador, conforme descrição do dia 17 de julho (que já reproduzimos em parte na introdução):

Não contaminou Julia Marquezim Enone a feroz necessidade de espantar que aflige a maior parte dos artistas atuais. Discreta, cultivando um gênero não muito difundido de elegância, uma elegância íntima, invisível, cheia de pudor, recusava qualquer ostentação – no seu conceito, uma prova flagrante de soberba. As originalidades evidentes feriam-na. Como resolver o problema, se, honesta como alguém privado de imaginação – ela, que ampliava sem cessar o mundo –, nunca desceria a repetir caminhos feitos; se contemplava os escritos e as coisas naturais de uma perspectiva nada trivial; se não conseguia esconder sua inadequação perante o estabelecido? (LINS, 2005, p. 15).

³⁴ Que lembra exatamente a composição do nome de José Paulo Paes com o de sua mulher, Dora.

Adriana Araújo (2009) vê em todos esses componentes e personagens o dedo de Osman Lins confeccionando sua armadilha, criando discursos que não combinam com os perfis de suas personagens; ela vê uma cadeia de fingidores – “[...] temos grosso modo: a relação entre um narrador disfarçado de leitor crítico despretensioso e uma personagem disfarçada de escritora despretensiosa” (ARAÚJO, A. de F.B., 2009, s/p) –, os quais têm em comum o desejo de permanecer às margens, fora dos holofotes de autoridade e celebridade:

Assim como o professor, narrador que finge não estar apto para narrar, também sua personagem Júlia, a escritora não está disposta a render-se aos falsos brilhantes do mundo literário. Num dos papéis de seu arquivo, o narrador lê uma espécie de prece a Lima Barreto (ARAÚJO, A. de F.B., 2009, s/p).

Lima Barreto é um dos “muitos espectros literários” presentes em *A rainha dos cárceres da Grécia*, como comenta Roberto Vecchi (2014), sendo a tal prece uma “muito glosada – invocação antiliteratice” (VECCHI, 2014, p. 343). Aparecerá, mais uma vez, portanto, aqui:

Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu *obsuro* trabalho de escrever” (Dos papéis de J. M. E.) (LINS, 2005, p. 53, grifo nosso).

Esta prece é dos louros prestados ao escritor que sempre batalhou por sua obra, muito embora não tenha sido devidamente reconhecido, sempre nas barras da miséria, perseguido pelo fantasma e pelo corpo da miséria, enlouquecido diante de tantas responsabilidades e sem meios para cumpri-las³⁵.

Aqui, vemos uma espécie de desdobramento da situação que colocamos na introdução com Silviano Santiago: o escritor deseja poder ser aquele que sai de cena, aquele que apenas escreve, que permanece na obscuridade³⁶ de seu ofício, mas corre o

³⁵ “Negro, de origem humilde, a mãe falecera quando ainda era pequeno, logo depois enlouquece seu pai. O escritor cedo se torna ‘arrimo de família’, sustenta os irmãos e ainda trabalha como amanuense na Secretaria da Guerra” (PACHECO, 2007, p. 31).

³⁶ Vale notar que a palavra “obsuro” é também utilizada pelo narrador para qualificar-se a si, obscuro professor, como veremos mais adiante. Mencionamos esta repetição aqui para insinuar essa relação da

risco de ser cooptado pelas luzes, pelas aparições (às vezes, conforme Santiago, como única opção de visibilizar suas ideias).

A imagem nítida do frescor do pensamento à margem, do intelectual desvinculado de instituições, aparece justamente em uma obra estudada com profundidade por Osman Lins na tese *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), qual seja, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O personagem que nomeia o romance de Lima Barreto é um funcionário público bastante erudito, mas que exerce a erudição de maneira marginal, movido por uma curiosidade genuína: não se trata de uma exigência do trabalho (bastante imóvel, aliás); não aponta para direções fixas; é permeável à paisagem, aos acontecimentos e aos novos episódios.

Poderíamos dizer que a forma do personagem Gonzaga de Sá não é equivalente à do ensaísmo rígido e autoritário/autorizado negado pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*; por esse prisma, é afeita à ação de contraponto do personagem de Osman Lins.

A permeabilidade, que apontamos como característica de Gonzaga de Sá, de acordo com entrevistas de Lins publicadas no Jornal de Brasília e no Jornal do Comércio, aparece na feitura de nosso objeto de análise, *A rainha dos cárceres da Grécia*, pois a obra foi escrita aberta aos dias, e as datas que aparecem no romance/diário correspondem aos dias de escrita por Lins dos excertos. As entrevistas estão compiladas em *Evangelho na taba*:

A Rainha dos Cárceres da Grécia foi submetido às ocorrências dos dias em que estava sendo escrito. Fatos noticiados nos jornais, acontecimentos pessoais, etc., alteravam a linha do romance, como podem observar os leitores. A Rainha é um romance exposto, declarada e deliberadamente, às pressões do cotidiano. Detesto fórmulas. Não aceito fórmulas. Meu lema é: explorar (LINS, 1979, p. 265).

A fórmula a que Lins se refere aparece em *Guerra sem testemunhas* (publicado em 1969, reeditado em 1974), livro de ensaios sobre a realidade do escritor no Brasil, em que o autor manifesta diversas proposições sobre a escrita literária. Por exemplo, a necessidade de o escritor manter a obra (enquanto potência) numa espécie de núcleo invulnerável, como que protegido das variações dos dias. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Lins ao mesmo tempo burla essa fórmula e se mantém fiel a ela, pois a abertura é deliberada, planejada, é também um núcleo do plano da obra. Ainda assim, o império

da maleabilidade faz cogitar que o plano também mude à medida que os acontecimentos o afetem.

Ainda sobre métodos, a maleabilidade do intelecto de Gonzaga de Sá faz com que ele não corresponda a uma filiação filosófica definida; possui um “método” de trabalho que explora fontes obscuras, as quais podem consistir em materiais de surpreendente brilhantismo ou, ainda, de uma aproximação de leitura não convencional. O narrador, Augusto Machado, resume sua formação intelectual:

Manuel Joaquim Gonzaga de Sá era bacharel em letras pelo antigo Imperial Collegio D. Pedro II. Possuía boas luzes e teve sólidos princípios de educação e instrução. Conhecia *psychologia classica* e a *metaphysica* de todos os tempos. Comparava opiniões do Visconde de Araguaya com as do sr. Teixeira Mendes” (BARRETO, L., 1919, p. 33).

E sua opção por desembaraçar-se das formalidades:

Alliava a tudo isso, uma estoica despreocupação da notoriedade, ou melhor, da posição fácil e barulhenta. Filho de um general titular do Imperio, podia ser *muita coisa*; não quiz. Era preciso ser doutor, formar-se, exames, pistolões, hypocrisias, solennidades ... Um aborrecimento, emfim!... Não quiz; fez-se praticante e **foi indo**” (BARRETO, L., 1919, p. 34, *itálico do original, negrito nosso*).

Lima Barreto, ou a personagem Gonzaga de Sá, vai dizer que aquilo que não está no meio dos círculos autorizados, nem sequer, talvez, tocando-os, o obscuro, tem uma vida outra, daquilo que não está sob vigilância ou necessidade de agradar certas camadas sociais; é o lugar em que os começos prosperam, seja de que forma for. Brilham as lutas, os inícios, aquele embate que não está mergulhado na tradição como norma e nos trejeitos dos medalhões: “Gosto dos jornaes obscuros³⁷, dos jornaes dos que iniciam. Gostos dos começos, da obscura lucta entre a intelligencia e a palavra, das singularidades, das extravagancias, da livre ou buscada invenção dos principiantes” (BARRETO, L., 1919, p. 89).

Cabe um adendo, aqui, para pensar algumas diferenciações no posicionamento de Lima Barreto e Osman Lins, e como isso pode nos dizer do sujeito como a permanência do trânsito e como aquele que não pode ser expresso. No autor carioca, vemos uma posição bem mais radical, em certos aspectos, que a de Osman Lins, que, como já vimos na introdução, é avesso a extravagâncias que não sejam bem meditadas.

³⁷ O próprio Lima Barreto teve seu nome e seus textos estampados em publicações dessa ordem: “Escritor de romances, novelas, sátiras, inúmeros contos e crônicas que publicava em jornais marginais do Rio de Janeiro no início do século XX” (PACHECO, 2007, p. 31).

Por outro lado, Lins também entrega a emergência daquilo que não é racional em sua escrita. Os dois optam pela abertura nas obras que aqui trazemos.

Por essa perspectiva, podemos dizer que Lins não aparece como “autoria”, nem sua obra se apresenta como inteireza, num dos sentidos trazidos por Foucault em *O que é um autor?*, a saber, homogeneidade de valor, coerência de conceitos e unidade estilística.

Então como atribuir vários discursos a um só e mesmo autor? Como pôr em acção a função autor para saber se estamos perante um ou vários indivíduos? São Jerónimo apresenta quatro critérios: se entre vários livros atribuídos a um autor, houver um inferior aos restantes, deve-se então retirá-lo da lista das suas obras (o autor é assim definido como um certo nível constante de valor); do mesmo modo, se alguns textos estiverem em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é assim definido como um certo campo de coerência conceptual ou teórica); deve-se igualmente excluir as obras que são escritas num estilo diferente, com palavras e maneiras que não se encontram habitualmente nas obras de um autor (trata-se aqui do autor como unidade estilística; [...]) (FOUCAULT, 2002, p. 52).

Essa concepção, ou série de instruções filológicas, apresenta o autor como algo estável, característica que será desdobrada ou “expressa” no conjunto de textos por ele produzidos. A proposta de permeabilidade em *A rainha dos cárceres da Grécia*, uma mudança na postura de criação em relação às obras anteriores, já se adianta como hipótese dessa “desautoria”, bem como a mudança entre as chamadas duas fases da carreira de Osman Lins (mais tradicional e mais experimental).

Esse pensamento unificador e homogeneizante é mencionado também por Phillipe Lacoue-Labarthe a respeito da crítica aos textos de Diderot. O filósofo relembra a contradição de Diderot, que, no *Paradoxo do comediante*, afirma a falta de sensibilidade como a perfeição no artista; já em *Diálogos sobre o filho natural*, ele diz que os artistas são apaixonados, muito sensíveis e pouco reflexivos.

Vemos aqui essa crítica que se pratica em fechamento numa ação de apaziguar a contradição, o paradoxo, e as relações possíveis entre essas contradições e paradoxos como nós de pensamento, de proliferação (que é o trabalho de Lacoue-Labarthe no sentido de entender a representação em Diderot como contenção de um paradoxo, em que as duas posições contraditórias se constituem em um trabalho de frieza do comediante, prévio ou posterior à imitação, em nome da negação do delírio; e perceber aí a ideologia aristotélica do ideal da arte).

De ahí, no hay más que un paso para concluir que la paradoja (de la *Paradoja*) se reduce a dicha contradicción; un paso dado, creo, pela mayor

parte de los comentaristas. Todo el meollo de dicho paso parece ser el de resolver aquella contradicción y, por ejemplo, reconstituir una “estética sin paradoja de Diderot” según las consideraciones clásicas de la lectura “organicista” (unida a la homogeneidad y a la finalidad de una obra) (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 22).

Voltando às questões trazidas por Lima Barreto, no romance de Lins, Julia é uma iniciante e, dentre as impressões mais fortes e repetidas na leitura, percebe-se que a escrita dela nega algumas das análises do narrador: de que ela é discreta, que não ostenta suas inovações. A cada trecho reproduzido do livro de Julia, o que se vê é a diferença, uma linguagem que se quer nova, trabalhosa de decifrar, que conjura certo caos, uma “extravagância”, “livre ou buscada invenção” de uma romancista iniciante. Como pode ser um exemplo o trecho a seguir:

Saio do setor de benefícios, o sol muito quente, e dentro do calor um ar de fim de tarde. Venham ver as barcas no braço norte do rio e esse povo se afogando, gente grande, meninos. Que águas serão essas? Quatro pombos cinzentos e um branco procurando comida no cais de Santa Rita. A junta médica superior vai estudar o meu pedido. O convento dos franciscanos com as portas arrombadas, fumaçando, a ponto de desmoronar em cima do Palácio da Justiça. Isso. Em vez do atestado, um ofício. Ah, sim. Homens de capacete, uns com passarinhos ou berloques nos chapéus, a ponto de invadir aquela casa, grande como dez, no alto. O rei sai do palácio, piscando, um braço protegendo os olhinhos, que sol quente! Bota as mãos na cabeça e corre para dentro, ai, me acudam, não vá um desses soldados mijar em cima de mim. Compreendemos o nosso dever. Volte na outra semana. Quinhentos mosquetes, quinhentas golas, quinhentos tambores, quinhentos talabartes desembarcam em alguma parte (LINS, 2005, p. 135-136).

Considerando esse texto como somente “manuscrito” ou, no máximo, cópia mimeografada pelo professor-narrador, talvez venha ao caso um comentário deslocado de Augusto Machado, narrador de *Vida e morte...*: “[...] puz-me a folhear, lendo aqui e alli as paginas da suburbana publicação mensal. Não o fiz sem surpresa. Causava admiração que em tão detratado suburbio, se agitassem tantas idéias diferentes e novas” (BARRETO, L., 1919, p. 90). Substituamos a suburbana publicação mensal por “romance não-publicado” e entendamos Julia como um lugar, um detratado subúrbio ela mesma.

A condição de obscuridade, então, pode ser entendida como uma ausência central ou uma ausência no centro. Quanto a isso, o romance de Lima Barreto pode também nos auxiliar com as relações de poder que envolvem a publicidade/publicação, na qual acabam imperando a falta de ousadia, o atendimento fácil de expectativas, a submissão aos representantes do poder e das classes altas; como depois permanece dizendo Osman Lins.

“Ha entre nós muito talento. O que não ha é publicidade, ou antes, a publicidade que ha é humilhante, além de completamente destituída de vistas superiores” (BARRETO, L., 1919, p. 91). Lima Barreto refere-se, aí, ao jornal, à revista e ao livro. Os donos dos jornais são gente poderosa, preocupada com adulações e com manter-se numa zona de conforto, atendendo aos interesses mais imediatos do público mediano: política e assassinatos; a relação com os poderosos da sociedade também exige esse tipo de capitulação a um gosto outro.

Para os escritores que aí querem aparecer: “Além disso, são necessárias mil curvaturas, para chegar até elles, os grandes jornaes; e, quando se chega, para não escandalisar a media e a grande burguezia, onde elles têm a sua clientella, é preciso atirar fóra o que se tem de melhor na cachola” (BARRETO, L., 1919, p. 92).

A partir dessa recusa ou crítica às exigências e capitulações no que se refere ao alcance da publicidade, da divulgação nos meios com maior circulação, podemos problematizar com Lacoue-Labarthe a plasticidade do sujeito, do artista, da palavra, e a resistência do artista engajado em esvaziar-se completamente de seus atributos circunstanciais (seus contextos, suas identidades e propriedades, ainda que não essenciais); e, paradoxalmente, como mesmo essa postura do artista, de algum modo, não afirma identidades, não afirma essências, mas também exige um distanciamento do próprio lugar para se efetivar: representar é sempre uma distância, um afastamento ou multiplicação da ideia de sujeito. E essa ideia de representação, retirada de Diderot, apesar de destituir o sujeito, o que é uma conquista interessante, ainda é permeada por uma ideologia da sabedoria.

Lacoue-Labarthe (2010) está lendo Diderot, percebendo que seu elogio da representação é afeito à ideia platônica do artista, mas em valência oposta. O modelo geral vem do teatro.

[...] la mimesis teatral proporciona el modelo de la mimesis general [imitação da natureza no sentido poético, de produção]. El arte, en tanto que se sustituye a la naturaleza, en tanto que la reemplaza y lleva a termo el proceso poético que la constituye por esencia, produce siempre un teatro, una representación. Lo que quiere decir: *otra presentación* o la presentación de *otra cosa* que aún no estava ahí, dada o presente (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 27).

O texto constitui-se numa defesa do comediante frio em detrimento do que se deixa afetar pelas emoções. Deste comediante frio, espera-se: muito juízo, que seja um espectador frio e tranquilo, muita perspicácia e nenhuma sensibilidade, a arte de imitar

tudo, numa aptidão igual para qualquer papel ou personagem. Lacoue-Labarthe percebe, então, que mais do que definir e dar atributos ao comediante, o que se faz aí é destituí-lo de qualquer atributo próprio, pois são qualidades voltadas para a observação e a apreensão sem incidência da personalidade; atributos não naturais, mas obtidos com trabalho e aplicação de técnicas.

Como anteriormente, em outro texto, Diderot fazia o elogio ao homem sensível, o *Paradoxo do Comediante* aparece como uma espécie de contradição. Mas Lacoue-Labarthe, em análise minuciosa do texto e dos conceitos de Diderot, percebe nessa contradição um retrocesso do paradoxo do comediante – para ser tudo, é preciso ser nada –, uma contenção desse paradoxo e a presença de uma ideologia da sabedoria.

As duas formas aparecem como uma alienação, sendo a primeira um processo ativo (portanto mimético), que exclui a ideia de sujeito, ou seja, de que haja uma matéria anterior na qual essa forma mimetizada se plasme; e a segunda uma possessão, portanto, passiva e afirmadora de sujeito, pois supõe que a forma anterior receba essa segunda forma num processo de alienação por afetação, um fora de si que precisa ser domado (de modo que também não é afeito a um delírio violento).

[...] y, por consiguiente, un sublime imitador de la naturaleza, *a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo [todavía subrayo]*, y que, con ayuda de una fuerte imaginación, sepa crearse a sí mismo, y que por la memoria pueda mantener su atención fijada en fantasmas que le sirvan de modelos; pero entonces ya no es él quien actúa, sino el espíritu de otro que le domina (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 29, grifo e comentário do original).

Não é explorado por Lacoue-Labarthe, mas Diderot explica a razão da defesa desse comediante frio em detrimento do sensível, mesmo que as atuações mais espetaculares provenham do segundo: trata-se de uma certa uniformidade (o melhor é inimigo do bom) e uma adaptabilidade às circunstâncias da representação (lugar, público etc.).

Ou seja, as grandes comoções são causadas pelo comediante que constrói sua atuação por uma possessão, por uma afetação inicial que virá a ser domada, o que pode ser inadequado a certos espaços e contextos. Lacoue-Labarthe observa que Diderot, então, se curva a um ideal racional, central, de sabedoria, que repete diversos padrões tradicionais, como, por exemplo, defender que mulheres só são capazes de representar por possessão, e que ser afetado é um problema.

[...] la declarada superioridad (en el registro de la fisiología) del cerebro sobre el diafragma, o del centro sobre la periferia; o incluso el privilegio

concedido em el orden metafísico a la inteligibilidad y a la idealidad en detrimento de lo sensible y de la sensibilidad. Todo ello no es más que una consecuencia. La paradoja concierne al arte de “imitarlo todo”, a la “aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles”. Es decir, a la ausencia o privación de toda propiedad (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 28).

Lacoue-Labarthe afirma que o movimento de esvaziamento desse que representa (e a impossibilidade de endereçar o enunciador, de determinar quem fala na representação) e da alienação que está no âmago do representar – apresentar o que aí não está – é algo a se “imitar” de Diderot, ou seja, deixar de definir o sujeito de enunciação, a partir do momento em que esta enunciação sempre se dá como uma alienação.

La paradoja enuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: solo “el hombre sin atributos”, el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o de producir en general. Platón, a su manera, lo sabía muy bien: el mimético es de la peor ralea porque no es nadie, pura máscara o pura hipocresía, y como tal inasignable, irreparable, imposible de clasificar en una clase determinada o de fijar en una función que le sea propia y que encuentre su lugar en la justa repartición de tareas (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 29).

Quanto a isso, Lacoue-Labarthe faz um gesto tal em seu texto, nunca acessando outro Diderot senão aquele que se manifesta em cada um de seus escritos (múltiplos Diderots), e deixando sem resposta a pergunta com que inicia suas explorações: quem enuncia o paradoxo do comediante? Resposta: não sei.

Com Lacoue-Labarthe, damos o passo seguinte do pensamento de exílio essencial com Nancy, no que tange à natureza da representação e do sujeito da representação, o qual vem a ser, justamente, um não sujeito, definido pela ausência. O filósofo observa a relação do paradoxo da representação como um dom da natureza e como um perigo que a mimesis aloca no ser de máscaras, que não pode ser funcionalizado, pois não definido. O dom da impropriedade é o dom da natureza, dom da coisa mesma, segundo Lacoue-Labarthe.

[...] el don que la naturaleza hace de sí misma, no en tanto que está ya ahí o ya presente, [...] sino en tanto ella es esencialmente (en retiro, y siempre en retiro con relación a su presencia) pura e inaprensible poiesis; fuerza productiva o formadora, energía en el sentido estricto, movimiento perpetuo de la presentación (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 30).

O dom da natureza seria o dom poiético ou dom de mimese, dom de nada, aptidão para apresentar, substituir a natureza, fazer-se natureza: é o dom da arte.

Puro don, en el cual la naturaleza se libra a si misma y se ofrece en su más secreta esencia y en su intimidad, en la fuente misma de su energía, como la nada de la cual la naturaleza es, por una vez, esta energía agotada y proyectada en lo dado. Puro don, dicho de otro modo, ya que es el don de la cosa o del ser, del secreto y de lo retirado, de lo inasignable y de lo irreconocible como tales, ante lo que aquí nada podría responder, ni siquiera una gratitud: porque no es nada, la cosa de ninguna economía ni de ningún intercambio.

Es por eso que el artista, el sujeto de ese don (que no es él mismo el don de ningún atributo o propiedad), no es verdaderamente un sujeto: sujeto no-sujeto o sin sujeto, o sea también, sujeto multiplicado, infinitamente plural, ya que el don de nada es idénticamente el don de todo; el don de la impropiedad y de la apropiación, de la ausencia de sujeto y de la multiplicación, de la proliferación del sujeto, según el cual mientras más el artista (el comediante) es nada, más puede ser todo (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 31).

Como dissemos anteriormente, essa discussão de Lacoue-Labarthe vem a calhar com o que expúnhamos com Lima Barreto sobre a capitulação, por um lado, e a valorização da obscuridade, por outro. Para Diderot, há apenas um ser mais perfeito que o comediante frio: é o cortesão, aquele que toma as formas conforme as circunstâncias na vida, ao redor dos poderosos e dirigentes.

Vê-se que, muito embora toda a discussão sobre o sujeito ou não-sujeito da representação como esvaziamento seja rica no sentido de não sugerir um sujeito completo e definido, que impõe a sua forma “original”, na enunciação; por outro lado, permanece a valorização do racional, do centro, da frieza e da sabedoria, e o esvaziamento como um trabalho habilidoso fundado em atributos racionais, da inteligência humana; apenas observação, sem troca.

Além disso, não se pode deixar de notar certo tom de pureza, em que o racional vige como força natural, como legado da natureza ao homem, mais especificamente, e por que não estender?, ao europeu, ao “civilizado”, àquele que observa os mitos (como já disse Osman Lins) ao invés de perceber-se tomado por eles. Ou seja, esse terreno do nada, na verdade, contém sim alguns atributos iniciais.

Podemos sugerir então, com a ajuda de Lacoue-Labarthe, que o perigo se encontra em outra parte. Não apenas nesse ser que não pode ser funcionalizado, pois só existe enquanto vazio que, ativamente, toma todas as formas do que não está aí (a arte, assim, em qualquer lugar, é um perigo); mas o ser que se deixa afetar, que se deixa tomar, possuir.

La posesión, dicho de otro modo, supone un sujeto: es la forma monstruosa y peligrosa de una *mímesis pasiva*, incontrolada y inmanejable. Es el mal teatro. Es decir, el teatro de la vida, la “comedia del mundo”. Recordemos:

“Los hombres ardientes, violentos, sensibles están en escena; ellos dan el espectáculo”. Espectáculo aberrante de una alteración sin fuerza ni energía (“La sensibilidad siempre se da con escasez de organización”), de una padecida toma de papel. Em el peor de los casos, bajo el efecto de un contagio, de una suerte de “enfermedad epidémica” [...], cuyo horrible y fascinante paradigma es el motín en que se deshace el vínculo social. Espectáculo aberrante de la locura (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 36-37).

Com isso, nos arriscamos a fazer um paralelo com o assunto que vínhamos tratando, já na introdução, da posição problemática do escritor latino-americano e como isso pode se manifestar na forma da inovação, nem sempre bem aceita. Aqui Lacoue-Labarthe nos serve na discussão do mal-escrito³⁸, numa recusa desse esvaziamento. Porque esse esvaziamento implica, nos termos de Diderot, em perfeição e em não deixar nenhum rastro na forma que se toma.

Talvez, então, o comediante perfeito funcione como a manutenção das formas. E a decisão em ser sensível, deixar-se afetar e deixar que essa afetação contamine a representação, vem dizer da decisão, tomada, por exemplo, por Osman Lins, de deixar-se envenenar pelo próprio tempo e pelo próprio lugar (nesse sentido, a opção pelo político, pelo particular, por ser asilo da história). Ou, ainda, por abandono, urgência de desprender-se da tarefa de escrever a obra, como com Lima Barreto.

Assim nos parece sintomático, por exemplo, o fato de Antonio Candido, – no ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, de *A Educação pela noite & outros ensaios* – debruçar-se na leitura de um trecho do diário de Lima Barreto, deixando de lado sua literatura. Candido ressalta que esta última é resultado das circunstâncias da vida de Lima Barreto, o que caracterizaria a “concepção empenhada” da literatura do autor, e ainda favoreceria a “expressão escrita da personalidade”, o que “pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista”. Tal ‘personalismo’ de Lima Barreto, o tornaria, ainda para Candido, “um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a ideia em algo propriamente criativo” (1987: 82-83) (PACHECO, 2013, p. 274).

Aliás, está em Lacoue-Labarthe, e evidenciado por Blanchot na citação que segue, como que três casos dessa relação com a representação: a que equivale ao comediante ideal (viril, uniforme); o comediante sensível de Diderot, que ainda amansa o entusiasmo e não é inteiramente arrebatado (feminino, dissimulador das ruínas); e aquele temido, o do delírio, o possuído (louco, sincero).

Uma obra está concluída, não quando o é, mas quando aquele que nela trabalha do lado de dentro pode igualmente terminá-la do lado de fora, já não é retido interiormente pela obra, aí é retido por uma parte de si mesmo da

³⁸ Ver PACHECO, 2013: *A inovação do mal escrito: Lima Barreto e Roberto Arlt*.

qual se sente livre e da qual a obra contribui para libertá-lo. Esse desfecho ideal nem sempre, entretanto, está plenamente justificado. Muitas obras nos comovem porque ainda vemos nelas a marca do autor, que se afastou dela apressadamente demais, na impaciência de terminá-la, no temor de, se não a concluísse, não poder voltar à luz do dia. Nessas obras, excessivamente grandes, maiores do que aquele que as assina, sempre se deixa entrever o momento supremo, o ponto quase central onde se sabe que se o autor aí se mantiver, morrerá debruçado sobre a tarefa. É a partir desse ponto mortal que se veem os grandes criadores viris afastarem-se, mas lentamente, quase discretamente, a voltarem num passo uniforme à superfície que o traçado regular e firme do sulco permite em seguida arredondar segundo as perfeições da esfera. Mas quantos outros, pela atração irresistível do centro, só podem desprender-se com uma violência sem harmonia; quantos deixam em sua esteira cicatrizes de feridas mal fechadas, os traços de suas sucessivas fugas, de seus regressos inconsolados, de seu vaivém aberrante. Os mais sinceros deixam ao abandono o que eles próprios abandonaram. Outros escondem as ruínas e essa dissimulação torna-se a única verdade de seus livros (BLANCHOT, 2011, p. 50-51).

Não parece, essa última sentença de Blanchot, uma imagem mesma de *A rainha dos cárceres da Grécia*? Uma espécie de criação dessa dissimulação mesma, que tem como único fundo a dissimulação, ou, ainda, que coloca essa dissimulação como problema, como questionamento sobre a própria literatura, seu entorno, seus agentes, suas instituições e seus efeitos? Com isso, podemos retomar Julia Marquezim Enone, essa personagem tão escondida, tão dissimulada (no sentido de encoberta, não revelada).

Os comentários que seguem foram retirados quase na íntegra do blog *Cárceres soberanos*³⁹. “Sim, muito eu teria a dizer quanto ao seu modo negligente e desamparado de ser, através do qual parecia indicar que se sabia frágil e que, por essa razão mesma, não se resguardava” (LINS, 2005, p. 7). O excerto refere-se à impressão do narrador sobre a personagem.

Conversando com um amigo o inevitável assunto da repressão aos manifestantes em Curitiba, em 29 de abril de 2015, quando professores foram reprimidos pelas forças policiais violentamente, ele afirma que as pessoas, os manifestantes, sabiam no que ia dar, que partiram para cima já esperando uma reação desproporcional dos policiais militares.

Fique claro que ele não estava reprovando os manifestantes, mas louvando a estratégia, por revelar com mais veemência a truculência da situação toda. Afinal, o aparato excessivo de “proteção” ao prédio da Assembleia Legislativa do Paraná já há

³⁹ Blog de minha autoria, *Cárceres soberanos*, postagem do dia 5 de maio de 2015, disponível em: <http://carceresoberano.blogspot.com.br/-2015/05/fragilidade-e-potencia.html#more>

vários dias se punha a postos, sugerindo inclemência e, principalmente, nenhuma disposição de lidar com qualquer ideia oposta aos interesses do governo (só essa preparação já denota de quem foi a iniciativa de fato do que se seguiu).

Interessante observar como, em diversos lugares, se fala com hesitação a esse respeito, como se qualquer atitude menos mansa e diplomática (mito da harmonia, da diplomacia) fosse menos legítima. Mas, afinal, pensar na fragilidade que não se resguardou não é falar de ataque, é falar de ação, é falar de corpo em luta. Uma implicação parecida é o discurso sobre o “vândalo” infiltrado em manifestações e do black bloc que vem sendo cultivado há algum tempo já.

Como se fosse algo separado do protesto disciplinado (que não deixa nem lixo no chão de preferência: onde será que eles guardam seus cartazes clamando pela intervenção militar?). Um protesto ideal, que acontece domingo, porque não atrapalha o trânsito nem o trabalhador; em que os participantes fazem oração em grupo na frente das igrejas que aparecem no percurso; cantam o hino nacional; divulgam a recomendação de sentar e apitar quando virem baderneiros, para sinalizar seu não envolvimento na bagunça e a desvinculação do grupo (só eu tenho sensação de jardim de infância com essa recomendação?).

A imprensa “imparcialisca”, sabe-se, vende uma objetividade carregando consigo a naturalização de certas narrativas políticas: afinal, se não se posiciona a favor de lado nenhum, ou, ainda, se se posiciona ao lado do bom senso, decorre que aquilo que está ali se defendendo é o natural e o devido. E o devido é o chamado “protesto pacífico” que satisfaz a todos: consciência tranquila do cidadão politizado, calmo, belo e civilizado (pedindo melhorias na educação, na saúde, genéricos e óbvios); declaração oficial vazia do poder público; imprensa defendendo o protesto e condenando a “bagunça”.

Dar o corpo à causa (causa material, nada genérica), ser imagem, não apenas discurso (não que deixe de ser, não que deva deixar de ser, mas uma ultrapassagem desejável); ser fato, não apenas simbólico (não que deixe de ser, não que deva etc...). Uma coisa como pegar o barco sabendo-se naufragável e fazer um furo no horizonte falso, como na cena de *O show de Truman* (Peter Weir, 1998), desembaraçar-se desse *reality show*, sem se preocupar com a manutenção da normalidade, do trânsito e da limpeza. Boas crises. Pena que a coisa se faz tão bem, de um jeito organizado de tal maneira, que quem perece na crise, primeiro, é bem quem tem sua sobrevivência malmente pregada nesse cenário todo.

Efeito interessante dessa relação é finalmente ver o que Osman Lins chama o veneno em sua literatura. O veneno é a contaminação da obra pelo ódio. É a indissociação do escritor da realidade em que vive, é a dobra do escritor ao mundo, abrir a obra, obrigar-se a deixar a obra ser violada pela violência do mundo, obrigar-se escritor a ser do mundo, por mais que os ideais de atemporalidade, de sobrevivência, de tornar-se clássico pareça muitas vezes ensombrecer o pensamento, criar um muro de descolamento da história. Por mais que o ideal da literatura seja essa ultrapassagem, essa desvinculação. É o veneno, ali está o veneno agora.

“Proteger minha *obra*, inclusive, não só da complacência, como também do ódio. Um dia, enganada, chorei muitas horas, e não propriamente por mim: temia que o engano envenenasse a minha obra futura e, através da obra, o coração de alguns.” (Dos papéis de J. M. E.) (LINS, 2005, p. 124-125).

Ali está Julia Marquezim Enone temendo o veneno, mas sempre empurrada pelo mundo, está atendendo ao chamado das ruas, está ali morrendo cedo, está nômade abrigando-se onde lhe derem abrigo, está tirando força da sua fragilidade, da sua subalternidade, dando potência à sua tragédia. O trabalho de todo o romance como que se centra nesse segundo tipo de relação com a representação, qual seja, o comediante sensível de Diderot, se bem que de forma diferenciada. Decide-se pela afetação ou doma-se a afetação e lapida-se a forma, trabalha-se o texto com rigor, mas não no sentido simplesmente da técnica, mas de a técnica ser atualizada por esse trabalho; ou seja, que a afetação funcione como inovação; trazendo o “diafragma” para a superfície.

Semanas antes de concluir o livro, iniciado em novembro de 1969 (ela trabalharia ainda oito meses inteiros sobre a redação original, alterando-a bastante, recebeu Julia Marquezim Enone, com a data de 11/1/1972, carta na qual um editor lhe dizia ser inútil enviar-lhe o manuscrito. A situação do mercado, pouco sensível a obras nacionais, impunha-lhe certas exigências, “dado que uma editora visa precipuamente à obtenção de lucros”. Outro lhe devolveu o texto definitivo: alegava não estar examinando originais. Esta carta se perdeu. Pode ser que a escritora a atirasse na cesta. Cerca de dois meses após sua morte, dirigi-me a um terceiro. A seu ver, respondeu-me, a obra ficara inconclusa, motivo pelo qual achava não se justificar a edição (LINS, 2005, p. 63).

Quer dizer que o fantasma, o veneno, a doença, a contaminação estão presentes na literatura de Osman Lins e de Julia Marquezim Enone. E a prova disso é que o narrador aparece como a terceira forma, a forma do delírio, que, ao invés de ir sempre

em direção à uniformidade e à lapidação, abandona-se à forma completamente nova, abandona o sentido e oferece-se para a palavra puramente, uma palavra que se esvazia em suas relações.

Dessa maneira, como fica insinuado em Blanchot, quanto ao centro que o escritor busca, pelo qual ele é tomado ou teme ser tomado, que o chama e o expulsa, seja a forma vazia, seja a posseção, não são categorias de firmes fronteiras, mas classificações com fins explicativos e/ou éticos, morais, ideológicos.

1.2 Olhar do obscuro

Passemos, então, a esse narrador obscuro. *A rainha dos cárceres da Grécia* se tece em um redemoinho de indefinições que se acerca do romance por todas as possíveis entradas e o conforma na incerteza e na vagueza. Para começar, o narrador. Ele se apresenta como um professor secundário de História Natural: “um vago e obscuro professor do que antes se chamava história natural” (LINS, 2005, p. 80). *Vago*. Algo distante, fugidio, sem elementos definidores o suficiente. Com contornos borrados, imprecisos. Um lugar *vago* está vazio, desocupado, se define pela ausência. *Vago* também de vagar, perambular, sem caminho definido, sem objetivo, sem olhar muito por onde se anda. Eu *vago*. Todas essas palavras convêm a esse narrador, sem nome, sem passado, vinculado à indefinição de uma leitura. E a seu esquecimento. Cariello (2007) faz uma malha de citações a respeito da leitura em relação ao esquecimento:

Leer es olvidar. “Leo porque olvido” (Barthes, 1980:8). “Leemos en y por el olvido” (Ritvo, 1992: 29). “Escrever é esquecer” (Osman Lins, 1963) y antes, Fernando Pessoa (*Livro do Desassossego*). ¿Como no completar el entimema, y decir: leer es escribir, o más precisamente: “cada lectura vale por la escritura que engendra” (Barthes, 1987:47); o mejor: escribir es leer (como podría haberlo enunciado Borges), por y en el olvido? (CARIELLO, 2007, p. 45-46).

A leitura e a escrita parecem, assim, motor produtor de indefinição, algo que afasta o sujeito das identidades, das coisas sabidas, do saber formatado sobre si mesmo, ou seja, apresentam/oferecem/insinuam o terreno do vago a esses que transitam por elas. Aproximam-no, assim, mais de seu exílio. A leitura/escrita é um jogo de ausências e presenças.

O vago é uma ideia afeita às explorações de Agamben em “O autor como gesto” (2007), texto em que ele parte da frase de Beckett invocada por Foucault em *O*

que é o autor?, em sua contradição, para deixar em termos mais claros o que vem a ser a ausência do autor no texto e como isso se relaciona à forma como Foucault pensa o sujeito. A frase de Beckett diz: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala!” (apud AGAMBEN, 2007, p. 55). O filósofo italiano percebe que, embora abra mão da definição do alguém que fala, o dito de Beckett continua a apontar para a necessidade de que alguém faça a fala, por mais que permaneça anônimo.

A função-autor (pensemos, aqui, no que Lacoue-Labarthe falava do vazio do comediante como a impossibilidade da funcionalização), conforme Foucault lido por Agamben, tem como princípio limitar, excluir e selecionar, na nossa cultura, a livre circulação e manipulação dos textos. Quer dizer, funciona como contenção. Foucault reafirma, aí, a questão de o autor ocupar o lugar do morto no texto, portanto, o texto não carrega um sujeito que lhe determine os sentidos e os caminhos da interpretação.

Foucault, que afirma nunca ter deixado de tratar do sujeito, só se refere a ele por meios dos processos de subjetivação seus constituintes e pelos “dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder” (AGAMBEN, 2007, p. 57). É em *A vida dos homens infames*, de Foucault, que Agamben irá encontrar a ilegibilidade do sujeito com mais clareza, pois trata do encontro desses homens infames com o poder, encontro esse que, enquanto os marca como infames, também dá a ver que essas vidas existiram:

[...] naquela instantânea fulguração, algo ultrapassa a subjetivação que os condena ao opróbrio, e fica sinalizado nos enunciados lacônicos do arquivo como o sinal luminoso de outra vida e de outra história. [...] aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória. [...] pelo menos por um instante, as vidas brilham naquelas páginas com uma luz negra, ofuscante (AGAMBEN, 2007, p. 58-59).

No entanto, ao invés de essas vidas aí serem comunicadas, na verdade, escapam de qualquer representação, permanecem inexpressas em seu comparecimento na linguagem, no que Agamben convoca também o autor como tributário da mesma inexpressão: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Não é como o personagem ou um biografado, os quais são representados em um texto: os homens infames e o autor estão implicados no texto na medida em que suas vidas foram postas em jogo ali: “Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre se põem nas bordas do arquivo, como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção” (AGAMBEN, 2007, p. 60).

Para exemplificar o que vem a ser colocar a vida em jogo, Agamben recorre a *O idiota*, de Dostoiévski, em especial a cena em que Nastasja Filippovna, em uma reunião em que se apresentam diversos de seus pretendentes, age de modo incompreensível, com gestos inexplicáveis, colocando seu futuro ora na mão de um, ora na mão de outro: “ela fica perfeitamente ilibada e incompreendida em todos os seus atos. Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Parece, então, que retornamos às relações de representação que vimos em Lacoue-Labarthe e Blanchot: pôr a vida em jogo, nesse processo que Agamben colhe em Foucault, parece implicar sempre numa impossibilidade de sabedoria. Independente da lucidez ou do delírio daquele que se coloca no gesto da representação, seu destino é permanecer como uma vaga borda que um texto testemunha, mas não expressa; afirma uma existência, mas não a define, não a carrega.

Com isso, poderíamos pensar, talvez, na inglória luta desse autor que precisa da presença em cena, que precisa, em nome de agir politicamente, ou, ainda, na ilusão de poder agir politicamente por meio de sua literatura, que é alienado à sua revelia desse texto, restando como uma borda indefinida, vaga, um gesto. Mas é justamente aí que se torna significativo esse gesto de colocar em jogo a vida na forma política, investir numa decisão que expõe à sorte uma felicidade ou infelicidade, que já não mais tem a ver com uma intenção.

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais quem um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Esse movimento de apreensão sempre em relação a algo torna-se ainda mais evidente no caso do anonimato. O narrador do romance de Osman Lins, pela ausência de nome, obriga a que ele seja sempre referido em relação a diferentes lugares que ocupa: professor, narrador, amante de Julia, tio de Alcmena. Ele vaga por esses lugares.

A maior parte da caracterização desse professor se dá nas relações que estabelece com o outro, especialmente Julia, seus livros, sua sobrinha Alcmena, seu “rival” Heleno. Mas tudo isso é repassado ao leitor por meio de sua escrita, que oscila entre a objetividade e a emoção, entre a crítica e o seu orgulho (RIBEIRO, 2010, p. 217).

Ou seja, ver esse narrador é vê-lo em suas relações, em como é afetado pelos outros e pela escrita, pela leitura etc. Há já nisso uma proximidade com o pensamento de Nancy sobre o exílio: para começar, a imagem do contorno borrado (ou apagado) é mencionada pelo filósofo, que cita Foucault, para estabelecer a crise de definição do homem.

El hombre moderno es el hombre cuya humanitas ya no es identificable, es ese hombre cuya figura se borra o se ha borrado, como decía Foucault, se confunde con su borradura, que no es más que la consecución de la ausencia de respuesta a la pregunta “¿Qué es el hombre?” (aunque esa ausencia de respuesta es, como saben, la respuesta de Kant a la pregunta). Se borra así el hombre que ya no puede responder a su propia pregunta -o a la pregunta de lo propio-, el hombre que es en suma exiliado fuera de sí mismo, fuera de su humanidad (NANCY, 1996, p. 35).

Em um segundo sentido, é esse ser que só é em relação às exterioridades que lhe percorrem, atravessam, o sujeito em exílio descrito por Nancy. Em *La mirada del retrato* (2006), Nancy vai tratar de uma específica categoria de pintura – o retrato autônomo – para falar da subjetividade como exposição (ou seja, como uma tarefa do retratar, que só se dá como posto para fora, na tela e com vistas a anular a tela).

O retrato autônomo, no movimento textual de Nancy, para ser definido, para lograr sua tarefa de retratar o indivíduo por si mesmo (desprovido de relação), procede em sucessivas retiradas: retirar a expressão, a nudez, o nome, o fundo, o olhar para o outro, a extravagância da vestimenta etc. Trata-se, então, do que o retrato autônomo diz, olhando de volta para nós, do que seja o homem, cuja autonomia só pode ser um trabalho do outro (o retratista) e exposto (na tela).

El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte a han ubicado bajo la categoría del “retrato autónomo”, donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma. Podríamos decir: el retrato autónomo debe ser – y dar – la impresión de un sujeto sin expresión.

En cuanto a la acción, sin duda sólo hay una enteramente admisible: la acción misma de pintar, que aparece a menudo en los autorretratos y algunas veces en los retratos de un pintor ejecutados por otro. Se trata de la acción cuya representación hace consumir el retorno a sí y que al mismo tiempo constituye dos veces el *sujeto* del cuadro.

Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un “yo”. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al *yo* del cuadro; o sea, en un “destelamiento”...). Pero esto sólo puede hacerse – si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego – a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera (NANCY, 2006, p. 14-16).

Então não nos iludamos de que Julia se daria a ver se seu livro estivesse inteiro em nossa frente ou se fosse integralmente copiado pelo professor. Porque não entraríamos em contato com um sujeito, não mais do que com seu retrato.

Também a forma como o professor se refere à sua disciplina – “do que antes se chamava” – o coloca narrador menos num lugar próprio que numa indefinição, num lugar do passado que não há mais. O “nome” do seu trabalho é já um nome que não é mais. Ele irá afirmar, pouco depois, da imobilidade de sua profissão, de não haver necessidade de constantes atualizações nem a necessidade de inocular uma paixão em seus alunos. Então esse emprego⁴⁰ soa distante, soa como separado. Um lugar separado, uma conveniência, não de todo desagradável, pois o professor assume ser seduzido pela tarefa de falar sobre os temas da História Natural.

Exige a arte das letras, como a história e a geografia, do mestre, atualização incessante. Plantas e animais, ao contrário, na sua variedade, formam um universo imoto – como o das figuras geométricas. Não faltará portanto quem veja, na opção que fiz, certa malícia; na verdade, ela me permite a desinteressada fruição das obras que povoam a minha casa (LINS, 2005, p. 80).

A insistência nesse nome ultrapassado, considerando a poética osmaniana como elaborada às minúcias e bastante sugestiva, poderia, em si, gerar muitas discussões. Contentamo-nos em apenas indicar uma dessas possibilidades com o auxílio da leitura de Kohn (2004) do conto “Noivado”, que compõe *Nove, novena*. O conto fala

⁴⁰ Em *Guerra sem testemunhas* (1974), Osman Lins diferencia emprego e profissão: o primeiro se refere ao modo pelo qual se obtém o sustento e o segundo, muito embora também possa conferir o sustento, refere-se a um relacionamento diferente com a atividade, inclui o “professar” aquilo que se faz, um envolvimento mais profundo e com mais responsabilidade. É assim que ele vê a escrita como uma profissão.

sobre o noivado muito longo entre uma mulher e um funcionário público. Uma proliferação esdrúxula de insetos contamina a narrativa, no estilo inusitado de Osman Lins compor o cultural e o natural, que Kohn interpreta como “uma ultrapassagem de fronteiras que rompe a rigidez das rotinas repetitivas e abre espaço para o imprevisto, o incerto, o informe, o assimétrico, o impuro e o poético” (KOHN, 2004, p. 62).

Há, portanto, uma semelhança de posição ocupada entre o burocrata e o professor, uma profissão imóvel, no sentido de desprovida de criatividade, e baseada na repetição. Mais ou menos, também, como o emprego público de M. J. Gonzaga de Sá. A diferença é que esse burocrata parece muito mais contaminado por esse ambiente, por essa imobilidade, não como a potência que irá permitir-lhe produzir sua vida, ou o sentido de sua vida, fora do universo do trabalho, como é o caso do professor com a literatura e de M. J. Gonzaga de Sá com a observação e o pensamento.

Propomos, então, que esse termo arrevesado, História Natural, possa ser síntese do sentido da relação cultura-natureza na obra osmaniana. Uma relação mutuamente construtiva e destrutiva; o civilizatório, em suas facetas de constante destituição do homem de seu orgânico, de seu animalismo, pode ser fundador do autômato e, ao mesmo tempo, com a arte, por exemplo, libertar o homem; a natureza, em sua organização sempre também dupla, caótica, de repetição e diferença, criação e destruição, pode ser o invasor que corrói de vez os falsos pilares da civilização, forçando-nos à sua enormidade e, até mesmo por aí, promover a possibilidade da libertação.

Pode ser, também, espelho: por que as organizações de insetos como as formigas e abelhas surge em nossa cultura como modelo? Pensemos, então, nas funcionalizações, centralizações, hierarquizações e o mais que um modelo fabril moderno tende a produzir/reproduzir.

Nesse viés, repetimos os pensamentos de Kohn alinhando-os com a expressão História (construção do homem) Natural (natureza), entendendo-a como um limiar, uma plataforma que abriga o móvel e o imóvel, a prisão e a libertação, desse professor, enquanto aquele que produz sua vida nos intervalos desse emprego, e que se apresenta como um cientista cujos métodos, insuficientes e impessoais, não são aplicáveis à literatura.

Assim, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a vida encontra-se no investimento no literário; enquanto a História dessa vida, ou a história natural, percebe-

se como desprovida de vida, como proliferação de signos, nomes, processos, imóveis, que não apresentam novidade. É a natureza aprisionada na forma, na hierarquia.

O homem indaga-se constantemente sobre os limites entre natureza e cultura. Como vimos aqui, o texto literário, bicho heterogêneo e situado no limiar da legalidade, intermedia, desestabiliza e questiona, decompondo e recompondo verdades. Neste sentido, as narrativas de Osman Lins continuam tentando desautomatizar também o ato de ler e forçar o leitor a tomar consciência do *efeito anestésico* dos modernos cultos maquínicos e consumistas, numa época em que a industrialização acelerada e as novas formas de divisão de trabalho mecanizam e alienam o indivíduo. Se é inevitável funcionarmos como engrenagem de uma grande maquinaria, como dizia Kafka, é importante lembrar que “os homens e as mulheres fazem parte da máquina, não somente em seu trabalho, mas ainda mais em suas atividades adjacentes, em seu repouso, em seus amores, em seus protestos, suas indignações” [Deleuze e Guattari]. Se o que forma a máquina são as conexões, todas as conexões também podem permitir sua desmontagem. A partir deste ponto de vista, é possível afirmar que as ficções de Osman Lins também são viagens ao futuro, antes do que passeios ao passado. Suas palavras-bicho tentam rachar os vidros e seus textos desejam ser rachados a partir de releituras que possam “elaborar o rijo para nele reencontrar o maleável e o móvel”. Assim torna-se possível a tradução e transferência de sentido das palavras e imagens literárias, e o deslocamento, destruição e construção de novos objetivos – já que “cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura” [Bhabha]” (KOHN, 2004, p. 66-67).

O professor assume que o terreno possível de sua paixão pela literatura é a imobilidade de sua profissão, a ausência de comprometimentos que sua posição reles lhe facilita, uma certa desordem (“Ora, há na frequência aos textos literários algo de errante e não me arrependo de haver preservado em mim essa vagabundagem afortunada” LINS, 2005, p. 80). Aqui, em relação, o imóvel e o errante: a possibilidade mesma dessa errância é uma fixação, não enquanto única forma possível, mas como estratégia dessa personagem específica.

Esse professor, apaixonado por literatura, escreve um diário, entre confissão, ensaio, análise literária e colagem (ou *bricolage*, conceito de Lévi-Strauss que é citado no próprio livro). Essa escrita é de indefinição, de projeção daquilo que já é vago e obscuro, um desdobramento do vago e do obscuro. Esse diário é o relampejar da existência desse narrador.

Lembremos, com “relampejar” do que Agamben dizia sobre a vida dos homens infames. Uma fulguração que só se dá quando essas vidas são capturadas por mecanismos de poder, ao mesmo tempo marcadas pela infâmia e dadas a ver enquanto postas em jogo, ainda que para sempre inexpressas. Deixam seu rastro, seu vago, sua existência perdurada num nome (ou nem isso, no caso do narrador, que apenas indica o

vazio que há por baixo de sua natureza de personagem ficcional; simultaneamente gesto e representado).

Aliás, sobre esse “relampejar”, na entrada do dia 30 de janeiro, o narrador irá falar sobre a linguagem dos hinos oficiais do Brasil, com mais ênfase no Hino Nacional, afeita a uma retórica popular muito ornada e um tanto vazia (presente em discursos, cartas amorosas e afins). O narrador sugere que isso se dá por uma insatisfação com a linguagem trivial na busca de certa solenidade. Ao mesmo tempo em que analisa as expressões vazias dos hinos, dentre outros aspectos estilísticos, comenta:

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. Poucas decisões, acredito, seriam tão desastrosas como a de substituir a letra deste nosso hino por outra mais densa ou mais sóbria. Com a substituição, que muitos homens cultos justificam, desapareceria o único ponto onde acaso coincidem, no Brasil, o povo e o mundo oficial (LINS, 2005, p. 106).

O único lugar de encontro do povo com o mundo oficial, portanto, é vazio de sentido; e é numa forma, num estilo, num efeito de linguagem (aquela retórica vazia e eloquente tão criticada por Machado de Assis em toda a sua obra). Isso coloca em questão justamente os mecanismos de identidade nacional: o Estado-nação que se constrói muito menos sobre coisas do que sobre atributos (alguns forçados e/ou inventados); e também o gosto pelo efeito em detrimento da substância. Aí, ainda, um encontro do poder, do discurso e do homem subalterno.

Da posição marginal que o narrador ocupa em relação à literatura, observa-se que o diário apresenta algumas características “indesejáveis” à crítica: proximidade excessiva com a escritora do livro; não ser acadêmico; não ter obras anteriores; incertezas e hesitações (ou seja, falta de postura autoritária diante do objeto de leitura); e a mobilização de fontes múltiplas e heterogêneas etc.

1.3 Olhar de Nazca

Olhemos, agora, para o que as paisagens de Nazca podem sugerir. O narrador utiliza essa fonte não convencional e daí tira um sentido sobre a leitura. A própria reflexão do narrador, a de que a falta de entendimento pode advir de nossas limitações, deixa ver uma posição de leitura que faça atentar para aspectos que, talvez, não fossem tão valorizados ou, melhor ainda, reúna aspectos disseminados pela obra em relações

novas (é a definição de literatura comparada por Graciella Cariello, na introdução, da leitura que faz acenos, a partir desse encontro, para o leitor). As linhas de Nazca funcionam, para nós, como esse nó que nos lança para certos lugares (para as margens e para a obscuridade até agora).

Como foi aventado na introdução, há diversas análises críticas da obra osmaniana que se fundam no girar sobre a obra, descobri-la a partir de seus movimentos internos, como a de Ana Luiza Andrade (que aplica alguns sistemas de *Guerra sem Testemunhas* para criar um quadro amplo sobre toda a obra de Lins), ou a leitura de Roberto Vecchi, que explora a imagem do cárcere, ou a de Sandra Nitrini, que toma a imagem do retábulo de uma das narrativas de *Nove, novena* e com ela lê todo o livro.

A obra de Osman Lins é imagética, e tais imagens não são somente descritivas, mas movimentos que se supõem fundantes de sua literatura (devido à sua postura sobre o ornamento como a vida da literatura, conforme aparece em *Evangelho na taba*) e de sua descoberta sobre o mundo (que se dá pela escrita, *escrita de bordejar*, conceito presente em *Guerra sem testemunhas* e em depoimentos do autor).

Queremos, a partir dessas informações sobre as linhas de Nazca, destacar alguns temas sobre os quais trataremos a seguir. Primeiro, a proposição do narrador: a visão do alto, a qual desdobramos no olhar que não imita o ponto de vista humano, o que vem a ser, aliás, uma das constantes preocupações de Osman Lins em suas proposições sobre o espaço na narrativa e sobre a perspectiva (especialmente o aperspectivismo). Nesse sentido, também iremos destacar o exílio do olhar, segundo Edward Said, o qual retoma Adorno a propósito da mesma situação de esfacelamento da linguagem que discutimos na introdução com Arturo Gouveia Araújo.

Para finalizar o capítulo, colocamos ênfase na decadência da duradoura civilização Nazca. Utilizamos como esteio a impossibilidade de comunicação, o abandono dos deuses, a inutilidade da mensagem. No romance, isso é perceptível nas emissões para o vazio: do narrador, de Julia, de Maria de França. Na impossibilidade de Maria de França ler a linguagem dos “deuses”, o monstro burocrático que lhe promete as benesses, mas que leva à desistência, à derrota.

Nazca dá a imagem misteriosa do autor retirado da obra. A partir do momento em que foram avistadas, precisaram ser protegidas da desapareição. Não é muito diferente dessa tarefa, solitária, absorvente, a que o narrador do romance de Lins se propõe, de proteger as linhas de Nazca que Julia deixou.

Com o dilema de que as condições ideais do ambiente (as quais preservaram as linhas no Peru) não estão a favor da obra de Julia. Aliás, da maioria dos escritores. Osman Lins lembra que a sobrevivência de obras e nomes de escritores no tempo se dá à custa de uma hecatombe (*Guerra sem testemunhas*). Os nomes que sobrevivem, principalmente se fizerem parte de um cenário amplo, com muitos escritores:

[...] não estarão realizando a sua única experiência, apenas a experiência deles – eles estarão realizando a experiência de uma geração inteira. E eu creio que essa experiência deles tende a ser mais válida, mais rigorosa, mais expressiva na medida em que eles estão assistidos, fortificados, alimentados pela voz anônima de uma geração (LINS, 1979, 247-248).

É como se Julia tivesse deixado as linhas de Nazca para o narrador decifrar; como se a obra de literatura fosse algo paralelo a isso, uma inscrição com um tanto de sagrado, um tanto de mistério e uma relação com a mágica, com o exterior, e com o enigma, e que é deixada para ser lida e resgatada.

“Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera rapinagem. E depois? Depois será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’” (LINS, 2005, p. 9). Depois da obra, o desaparecimento, a aniquilação, a morte da autora, literalmente.

E de resto um leitor às voltas justamente com a ausência dessa autora, reescrevendo a obra (e a escrevendo, pois o fundo da obra de Lins é a ausência desse livro que só surge, só há enquanto analisado, desdobrado, explodido, com as entranhas expostas, mas sem envoltório, sem a unidade do corpo). Ao enterrar as dela, Julia reaviva as do narrador, permite que ele exista, que seja um pterossauro:

[N]uma cidade mineral como São Paulo, o que ensino se reveste de magia. Aranhas e falenas, aos olhos da classe, são irreais e tão absurdas quanto o pterossauro do Texas [Nota de rodapé: Supõe-se que o pterossauro, com asas de dezessete metros, seria um réptil carnívoro: nutria-se de dinossauros podres] (LINS, 2005, p. 80).

Sugestivo que o pterossauro esteja na profundidade da nota de rodapé, em seu tempo separado. Alimentando-se de mortos e sobrevoando. Enterrado, fossilizado, fragmentado, a ser remontado.

O narrador aparece então como sujeito escavado (sem passado e sem futuro, somente em feitura): que foi sendo escavado para preservar uma mensagem, sua própria

“religião” que forjou para si mesmo. E tenta imitar Julia, sua postura de não se preocupar com reconhecimento, mas com a tarefa.

Ele traça essas linhas e é traçado, ao mesmo tempo. Ele cada vez menos sobrevoa e vai ficando no terreno, na superfície, misturado a ele, deixando seu rastro e recebendo desse terreno. Trabalho de arqueologia (de inquérito), mas com uma proposta de antiautoridade: quando ele quer desfazer as formas, quando não quer propor verdades, quando revela seu processo de ser feito pelo livro, quando se coloca num processo de potência (não saber onde vai chegar, e se transformar), quando se debruça sobre uma romancista silenciada, quando não fica no lugar que lhe é devido (pois é desautorizado), quando assume seu diário como uma prática de vida, quando desmancha as marcas de ordenação e autoria.

Um aspecto que gostaríamos de destacar neste item é a visão de Lins sobre a leitura (expressa em *Guerra sem testemunhas* e nas entrevistas compiladas em *Evangelho na taba*) de que a leitura faz o leitor pairar sobre todas as coisas. Propomos, então, que a leitura é um exercício de exílio, que afasta a ideia de subjetividade e afirma o deslocamento.

Quanto a isso, algumas das reflexões de Edward Said sobre o exílio nos são caras, desde que relativizadas. Said fala especificamente da experiência vivida pelo exilado, aquele que não está mais na sua terra natal e está, portanto, dentro de uma comunidade outra, de outra cultura.

O crítico toma cuidado para não relativizar o sofrimento causado por essa ruptura, por esse afastamento do lugar conhecido e entrada no desconhecido, especialmente pelas implicações políticas que qualquer defesa pouco embasada do exílio pode gerar. Isso já vimos com Nancy, que também toma a precaução de não louvar as desapropriações.

Mas, ao descrever as (re)ações do exilado, seus sentimentos e sua dor, ele nos oferece uma imagem do exílio bastante rica, a qual, para nossos fins, devemos dissociar dos deslocamentos geográficos e aplicar nas experiências como um todo de atravessamento do outro, de contato com o desconhecido, do estranhamento etc.

Experiências, devemos dizer, inerentes ao nascimento de qualquer um num mundo codificado, prenhe de símbolos, normas etc. Nesse sentido, estar em exílio é condição de inteligibilidade, como já vimos com Butler e Athanasiou, ou seja, é condição de entrar na cultura e na comunidade. Said, nesse aspecto, já parte de alguns

pressupostos e generalizações, como, por exemplo, a existência da casa (entendida como alienação do exílio por Nancy) e do pertencimento (à cultura natal, à língua natal).

Com a personagem Julia Marquezim Enone podemos argumentar contra essas generalizações: “Julia nunca foi alienada de seu exílio, pois a sensação de pertencimento familiar não lhe coube. Seu nascimento é marcado de simbolismos que, mesmo ilusórios, acabam por se realizar” (ADACHESKI; PACHECO, 2014, p. 386).

“Sabe quantas vezes a mãe engravidou? Vinte e quatro: varões nos partos ímpares e mulheres nos pares. Julia, na vigésima primeira gravidez, é que inverteu essa alternância. A seguir, veio um homem, depois outra mulher e finalmente um homem, o último.”
 “Então ela nasceu como exceção”, exulta Alcmena. “Marcada. Tumultuou o ritmo!”
 “Não se orgulhava disso. Repelia a idéia de chegar ao mundo assinalada.”
 (LINS, 2005, p. 95).

Portanto, operamos pela ampliação da experiência descrita por Said, entendendo que o exílio (ou seja, a separação do pertencimento) é condição da modernidade (Nancy) e uma “lição” para que se consiga olhar para a própria cultura e para a do outro com distanciamento, com olhar avaliativo, um olhar de fora.

Reflexões que propomos porque o próprio Said não se aprisiona nos pressupostos que mencionamos acima, apesar de operar com eles, não os estipula como regras insuperáveis. Com Adorno, ele aponta para o fato de a casa ser algo questionável no mundo capitalista.

[...] não falo do exílio como um privilégio, mas como uma *alternativa* às instituições de massa que dominam a vida moderna. No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável). [...] Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística* (SAID, 2003, p. 57-59).

Queremos extrair, dessas falas, essa caracterização do exilado. Como importante categoria, a moralidade do exílio, uma tarefa deixada pelo horror do genocídio e que Adorno vê sendo realizada nas artes que não operam por completamente, mas por fragmentação; contra a ilusão referencial; e que são reflexivas

sobre a linguagem. Lins participa de um contexto de pensamento crítico (no sentido filosófico e político) de que o intelectual e o artista, se submetem ao mercado, trabalham a favor da elite, e não contribuem para emancipar as classes dominadas.

Aquela que já caracterizamos como exilada, Julia (o que ela também é por conta dos deslocamentos geográficos, mas, já vimos, Julia já nasceu em exílio), tinha preocupações em não reproduzir o estabelecido; também inquietações formais em sua literatura, conforme lê o narrador. Um dos aspectos mais ricos se refere à solução que encontra para a focalização. O narrador reluta em adotar conceitos como “ponto de vista” e focalização, não é, portanto, sem razão que a ocupação do narrador a partir do dia 20 de novembro centre-se no que chama de “dispositivos de mediação”.⁴¹ O narrador põe-se a analisar o “dispositivo de mediação” do romance de Julia Marquês Enone. Fixado na protagonista, Maria de França, é em primeira pessoa, com laivos de onisciência, e o verbo no presente do indicativo.

Um Anatol Rosenfeld, com status parecido com o do documentário sobre as linhas no Peru, aparece então, enquanto crítico (referenciado no rodapé) e enquanto ser de convívio (o narrador alega ter conversado com ele; Lins, no mundo histórico, era próximo de Rosenfeld e chegou a presenciar suas últimas horas de vida). Explica que o verbo no presente pode querer desfazer a distância entre o narrador e o narrado ou dar a ideia de um tempo sem passado, eterno.

Dessa maneira, entende o narrador que o discurso de Maria de França se apresenta como não escrito, coincidindo ação e verbalização (quando a única ação é a verbalização) e confessando-se, assim, ficcional: “falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só” (LINS, 2005, p. 77).

Podemos pensar a questão do dispositivo de mediação do romance de Julia, com auxílio do conceito de dispositivo que Agamben (2005) percorre partindo de Foucault. O dispositivo de mediação no romance é explicado como as condições de acesso do leitor à narrativa, o que inclui o que é revelado, o que é ocultado, se está atrelado a algum personagem etc., o texto de Agamben coloca o dispositivo como o conjunto de mecanismos que regula nossa relação com o mundo (o que inclui os discursos, as instituições, a literatura etc.).

⁴¹ Conceito que o narrador credita a Diderot: “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 ação e a interferência apaixonada” (LINS, 2005, p. 74).

Dessa forma, Julia e o narrador tratam de um tema caro a Osman Lins, o da perspectiva. Em *Guerra sem testemunhas* e entrevistas reproduzidas em *Evangelho na taba*, temos acesso às preocupações de Lins nesse assunto, o que incluía um ideal pelo aperspectivismo.

É nas artes plásticas que Lins encontra seu modelo. O ponto de vista atrelado a algum personagem imita o olho humano, assim como a perspectiva no renascimento. Já na arte medieval e no cubismo, Osman Lins observa a simultaneidade e o não atamento a um ponto de vista. As artes que mostram sequências de acontecimentos na Idade Média, por exemplo (série de “fotogramas”, ou seja, de cenas estáticas que contam a narrativa do quadro: ideal osmaniano); e o cubismo, que traz para o plano da tela uma visão simultânea de múltiplos pontos de vista.

A relação disso com a visão do alto é absolutamente direta, como podemos ver nesse trecho de *Guerra sem testemunhas* (parece ser a visão da nova sensibilidade tecnológica).

Havia qualquer coisa e medieval, do espírito medieval em nossa época. Sem peso, sem asas, desenvolvendo tal velocidade que, por assim dizer, faziam-se ubíquos, astronautas deixavam suas cápsulas e voavam sobre nós, exatamente como os anjos da iconografia cristã. A consciência de que um ser humano se multiplicava no espaço, contemplando-nos de muitos ângulos, deslocava o nosso espírito, adaptando a sensibilidade moderna, mais facilmente, ao mundo gótico ou romântico, estranho às leis da perspectiva, que ao da Renascença (LINS apud CINTRA, 2014, p. 173).

Esse trecho parece não ter sido reproduzido na versão de 1974 (à qual temos acesso); mas, de qualquer modo, o capítulo final de *Guerra sem testemunhas*, chamado “O escritor e a sociedade”, elucubra sobre a nova sensibilidade humana em contexto capitalista, tecnológico, de advento e popularização da televisão, das viagens espaciais e da falência do que se costumava chamar de humano.

Aliás, Lins entende como sintomático o desaparecimento do personagem como ponto central da narrativa e defende que o romance (não dependente da centralidade no personagem) busca as novas formas de figuração mais condizentes com a nova sensibilidade.

Osman Lins, em sua postura combativa e crítica, não desvincula a estética da ética; com isso podemos voltar à posição singular de Julia e de sua literatura como potência política. Osman Lins recorre algumas vezes, em *Guerra sem testemunhas*, ao pensamento de Jean-Paul Sartre, o qual observa o imperativo moral como fundo do imperativo estético.

Lins conclui que a condição do escritor implica em problemas de ordem ética e estética. É de Sartre, ainda, a conexão entre literatura e negatividade, o que a coloca como espaço da dúvida, da recusa, da crítica e da contestação.

A defesa de Lins, portanto, não se filia à tradição de satisfazer modelos de sucesso. Como afirma Siti (2009, p. 173), especificamente sobre o romance, desde há muito atuam alguns escritores no sentido de “joga[r] ironicamente com os mecanismos triviais do gênero”, e é por isso que “o romance se renega a si próprio, porque deve buscar a própria profundidade virando-se do avesso como uma luva”.

A emissão de Maria de França não se limita a nenhuma categoria, é móvel, cindida: em narradora-personagem (com alternâncias entre narração típica de primeira pessoa e momentos de onisciência) e personagem-personagem (algumas vezes essas consciências estão conectadas, às vezes não): exemplo, a narração, que é no presente, pressente perigos, mas a personagem não é afetada por essa consciência da narradora. E, em todos os casos, ainda é Maria de França.

Registram-se ocasionais cisões entre a consciência da personagem enquanto personagem e o que registra enquanto narradora. O efeito é sugestivo e inquietador. Diz-nos o “eu” falante, referindo-se a Belo Papagaio, haver no motorista uma intenção destrutiva e que o relato das 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 laço⁴² (LINS, 2005, p. 84).

O narrador lê a loucura da personagem como dispositivo perfeito para essa forma narrativa alterada. Mas, no nível da personagem, Maria de França precisa provar-se louca. É uma luta invertida, pois é preciso buscar, lutar pelo rótulo de louco, que é o tempo todo negado, desqualificado pelo poder como uma tentativa de fraude: a loucura, aqui, é uma fraude. Um disfarce. Isso também na leitura da aparição da loucura no livro de Julia aos olhos do narrador.

A loucura é a possibilidade de explorar distorções da linguagem, é a possibilidade de pensar literatura, de avançar nas técnicas, de ampliar as focalizações (dividir focos narrativos, operar no status do “eu” que testemunha a narrativa). A

⁴² Belo Papagaio irá desvirginar Maria de França, seduzida pelas histórias do velho caminhoneiro, quando ela era apenas uma adolescente e trabalhava num prostíbulo disfarçado (não trabalhava como prostituta). Mais tarde, anos depois, a informação de que Maria de França não é mais virgem será revelada pelos irmãos dela ao noivo, Dudu, o qual decidirá romper o noivado. É esse episódio, de retirada de seu protetor, que a ajudava no processo da pensão, que irá desenrolar-se na noite febril em que ela cria o Espantalho para protegê-la.

loucura é a possibilidade de disfarce da diferença sem ser ostensiva, é um truque. Um truque de deslocamento.

A altura das linhas força o deslocamento da narrativa: é preciso pensar outra perspectiva, outra composição. Nazca se esconde também, as linhas só podem ser vistas frontalmente do alto, precisam de um movimento de elevação. Mas, ao contrário do livro, que precisa ser aproximado, Nazca precisa ser colocada longe. Lins dirá, no entanto, que o seu leitor ideal, aquele que sua obra espera, também em *Guerra sem testemunhas*, verá a obra literária como aquilo capaz de elevá-lo sobre todas as coisas. Como exercício de exílio.

Destaque-se, também, as reiteradas afirmações de Lins em favor do leitor ativo, o que incide na escolha do que ler, mas também em entrar no ritmo da obra. Esse parece ser, para Lins, o segredo da leitura: “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” (LINS, 1974, p. 157).

Depreende-se que não estamos falando, aqui, da leitura de identificação, aquela em que o leitor se transfere para o texto, de modo que o “ritmo” dominante é o do leitor. A imagem de leitura solicitada por Osman Lins envolve a disposição do leitor em seguir o texto, descobri-lo e a seus enigmas, é a imagem, portanto, de um deslocamento.

Em *Guerra sem testemunhas*, considerando a posição de Lins quanto ao escritor que desbrava caminhos de composição, com o qual ele se identifica explicitamente pela descrição de seu manifesto literário e ao qual é identificado por sua obra e pela crítica, é possível ver a imagem de um leitor por ser formado. Em outras palavras, Lins descreve o leitor que deseja e o qual, a se pensar que sua obra é o veículo de um mundo por habitar, não “existe”, é seu legado literário.

Não se trata do público já formado, que vem a ser um mundo conhecido pelo escritor e interessante ao mercado editorial. A obra para esse público, como diz Lins, é “inventada” pela máquina, a obra de êxito. Embora não negue a utilidade de livros de sucesso, Lins os acusa de deixarem transparecer desprezo pelo leitor e afastamento dos problemas de seu tempo.

Não significa que sejam maus literariamente, entretanto, apontam para uma preocupação muito mais imediata e comercial: seus autores subestimam o público, “de cujas insuficiências constitu[em]-se beneficiário[s]” (LINS, 1974, p. 137).

Aí Lins também revela imputar à literatura um propósito de resgate social, o palco em que as questões cruciais de uma época (e mais além, caso permaneçam relevantes) têm espaço de elaboração. Dessa forma, essa literatura comprometida consigo mesma, com seus leitores e com a realidade de que faz parte (o que não significa que o estilo deva ser o realista), é ainda mais necessária em tempos que parecem demandar somente o que é rápido e transitório.

É a literatura como distração, a qual acaba, lamenta Lins, reduzindo as palavras a signos estéreis. O autor defende que a literatura existe, na verdade, para enfrentar os enigmas do mundo, “senão para os desvendar, para lembrar que existem” (LINS, 1974, p. 137).

As linhas de Nazca não se deixam ver, não querem ser vistas, não são uma obra em nome da conservação da própria obra, não colocam nenhum espectador em nenhum lugar. Somente no alto. Não se deixam ser completamente faladas, pois são excessivas e insuficientes ao mesmo tempo (pois não se deixam ver do chão, então não dão totalidade).

Elas são mais uma prova de passagem, um gesto, uma evidência de existência, o legado de um mistério, que só pode ser revelado até certo ponto (ou assim se espera) e ao mesmo tempo impõem essa forma da incerteza, do mistério, elas relegam o interpretador ao invisível ao deixar apenas o visível (não por propósito, mas por acidente da natureza). As linhas existem porque a vida é impossível no deserto.

Apostamos, dessa forma, na importância desse questionamento do trecho do documentário como chave do pensamento osmaniano, qual seja, do ser deslocado para melhor ver.

Foucault em “Las Meninas”, de *As palavras e as coisas*, faz uma leitura que se poderia chamar de posicional do quadro de Velásquez. O filósofo percorre o quadro, observa os jogos de posição, a ausência e a presença, o visível e o invisível. Quem olha ou não, quem é olhado ou não, o que pode ser visto ou não de cada posição ocupada.

O pintor representado, por exemplo, em sua triangulação com o quadro que pinta e o modelo, não pode se ver, e só pode ver ou o quadro ou o modelo a cada vez, modelo e quadro não cabem no mesmo olhar: “o pintor [...] reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 2000a, p. 4).

No olhar e no lugar do pintor, uma relação de corpo, técnica, instrumento e olhar, que se dá também nos intervalos, nas linhas entre os pontos. E Foucault conjectura a narrativa da tela, o momento antes ou depois daquele que está suspenso no

quadro: especificamente, a suspensão da ação de pintar, ao mesmo tempo que não é interrupção, pois o olhar em direção ao modelo (o outro lado do limiar, que é o pintor) não suspende de todo o processo, que se dá, portanto, entre presenças e ausências da mão, entre partidas e retornos do olhar, entre as dimensões do quadro e de fora dele. São diversos movimentos de saída e retorno, de depósito e retirada: uma economia da ação artística: o traço só existe com o depósito e só é visível com a retirada.

O verbo no presente no trecho sobre o documentário, em Lins, “Vejo”: aqui relacionado com uma ação que só pode ter sido feita no passado, antes da escrita, suspende um gesto, como o quadro de Velásquez (escrito por Foucault, *Las Meninas*). Inscreve o limiar das visibilidades incompatíveis: não posso ver o documentário e escrever sobre ele ao mesmo tempo. Também não posso ser lido ao mesmo tempo em que escrevo.

Talvez suspenda, então, muitos gestos. O narrador vendo o documentário. Osman Lins vendo o documentário. O narrador escrevendo o diário no dia 23 de outubro de 1974. Osman Lins escrevendo o mesmo excerto no mesmo dia. O documentário não sendo visto enquanto a escrita está em curso. O leitor lendo o excerto. O leitor não vendo o documentário. Giram em torno dessa palavra muitos gestos e incompatibilidades.

Com “*Las Meninas*”, há alguém que ocupa aquele espaço do modelo, dos soberanos, do espectador móvel, ali fixou-se Foucault, e assim o fez com a repetição do nome do quadro. Depois seu tradutor. *Las Meninas* está distante. Édipo rei foi afastado por Freud. “A rainha dos cárceres da Grécia” de Julia está distante, tem um diário na frente, tem um romance na frente. As linhas de Nazca de dentro do diário estão eternamente distantes, estão fora do nome, estão ali vistas por olhos de letra, num documentário com olhos de câmera. E também distantes nos outros documentários, longe pelas histórias que dela se contam.

Seria necessário substituir todo esse léxico da mistura pelo vocabulário da distância, e mostrar então que o fictício é um afastamento próprio da linguagem - um afastamento que tem nela seu lugar mas que também a expõe, dispersa, reparte, abre. Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença: e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção (FOUCAULT, 2009, p. 69).

No prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault busca pensar o que possibilita a ordem inspirado por sua aniquilação numa lista de animais que Borges enumera em “El idioma analítico de John Wilkins”. Para Foucault, uma tal lista é impensável, não porque qualquer de seus termos seja impossível ou mesmo novo. É sua ordenação, a catalogação numa ordem abecedária, que desfaz a “tábua de trabalho”, ou seja, o campo comum e plano dos elementos da lista, “lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço” (FOUCAULT, 2000b, p. XII).

Borges, assim, como que multiplica (prolifera desordenadamente, descontrola) as dimensões classificadoras, pois as categorias listadas não são separadoras absolutas nem relativas, mas potencialmente simultâneas e/ou absolutamente incompatíveis, invadem-se umas às outras, “inter-intra-põem-se”, ao invés da intercalação, que é a forma como ela se apresenta. É como se a lista achatasse a hierarquia taxonômica.

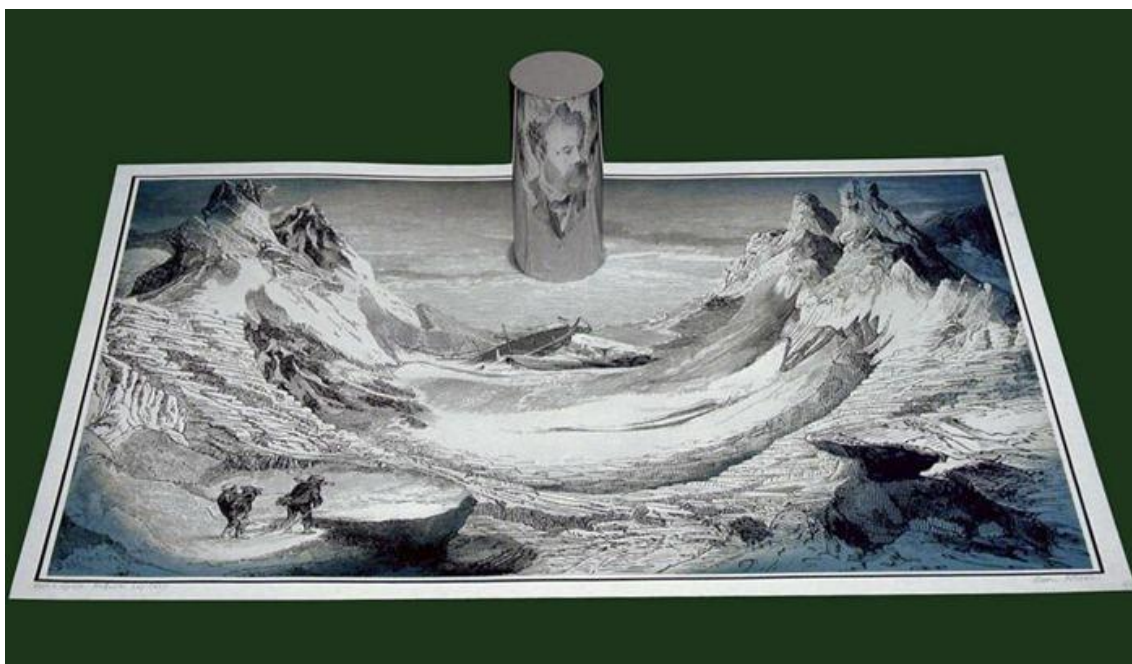
Assim, paradoxalmente, ela planifica os elementos, mas inviabiliza o plano em que repousam, de modo que se destrói a coincidência de nomeação e coisa nomeada. Há dispersão e fragmentação, pois não há encaixes sucessivos nas categorias, subcategorias e assim por diante. Borges atua, assim, no campo da forma, nos interstícios, no espaço entre as palavras, é sua vizinhança num mesmo parâmetro, em equivalência, que impossibilita as categorias:

[F]azendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro [...] O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se [...] onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 2000b, p. IX-XI).

Ou seja, a literatura fazendo uso de técnicas “visuais”, de mostrar ao invés de argumentar, estabelecendo-se como aquilo que tira o olhar do lugar usual. Nesse sentido, podemos citar como forma de pensar *A rainha dos cárceres da Grécia* a categoria da anamorfose [Figura 4], trazida por Ermelinda Ferreira (2005). Trata-se de distorção na pintura que obriga a utilização de instrumentos para recompor a ilusão perspectiva.

Estratégia de criação artística comum na Idade Média e no barroco, da mesma maneira que os jogos palindrômicos verbais como o Quadrado Sator, usado como modelo da estrutura da obra, as anamorfoses na pintura propõem um olhar ambíguo: um olhar que distorce e estranha antes de organizar e reconhecer, um olhar desprovido de perspectiva, de profundidade, que se opera na superfície e desliza em muitas direções simultaneamente (FERREIRA, 2005, p. 15).

Figura 4: Anamorfose com espelho, de István Orosz; o rosto revelado é de Jules Verne



Fonte: Pinterest.

A pintura anamórfica⁴³ é uma:

[...] antiga técnica de composição de uma imagem que, no plano e à observação direta, aparece desproporcional, extremamente longa e/ou extremamente curva. Quando observada indiretamente, porém, ou mediante a utilização de um instrumento capaz de corrigir a distorção, em geral um espelho cilíndrico ou cônico, parece saltar aos olhos perplexos do observador. É como se a imagem se escondesse dentro do plano e só viesse à tona por meio do seu reflexo (FERREIRA, E., 2005, p. 21, nota1).

De acordo com Ferreira, E., a anamorfose aparece referenciada na mesma época que a invenção da perspectiva na pintura, surgindo como desafio ao sistema matemático dessa técnica. Ela cita a obra de Virílio, *The vision machine*, na qual o teórico traz discussões importantes sobre a distorção do real, na arte, ser justamente a possibilidade de falar do real (ou revelá-lo em outro lugar de ilusão). Ele inicia a discussão com uma conversa de Rodin com um entrevistador. Rodin argumenta que suas esculturas são mais fiéis à verdade do que a fotografia que congela o objeto no meio do movimento.

Para começar, ao contrário das fotografias, que obtêm efeito estático, de paralisia, suas esculturas dão a impressão de movimento. Isso acontece, explica Rodin, porque a escultura figura diversos momentos do movimento numa figura só, como se as

⁴³ Ferreira (2005) utiliza o termo “anamorfótica” em seu trabalho. No entanto, achamos mais conveniente o termo anamórfico pelas traduções e pela oficialidade.

diferentes partes da escultura estivessem reproduzindo frações diversas do tempo do movimento.

A fotografia, por outro lado, capta apenas uma fração do tempo: todo o corpo está paralisado na mesma fração. Isso é falso, defende Rodin, pois o tempo não congela: “É a arte que diz a verdade e a fotografia que mente. [...] se o artista obtém o efeito de um gesto em execução por vários segundos, seu trabalho é certamente muito menos convencional que a imagem científica na qual o tempo é suspenso abruptamente⁴⁴” (RODIN apud VIRILIO, 1994, p. 2).

Os cilindros [usados para ver o efeito de real em imagens anamórficas] são as lentes de uns óculos pensados para olhos perfeitos, de modo a denunciar como a visão habitual pode ser enganosa. [...] Antes de chegar a uma conclusão qualquer sobre o que é representado, o espírito é forçado a divagar sobre a própria representação. Só com o auxílio do espelho cilíndrico, que conduz o olhar da figura pintada para a imagem tênue e fugidia do reflexo, é que se poderá então ter acesso ao tema ali oculto ou disfarçado (FERREIRA, 2005, p. 22).

Uma desestabilização do saber, do domínio, que exige que outros aspectos sejam pensados na apreensão das verdades e enigmas do mundo.

Hasta hace poco tiempo [...] [e]ra posible reencontrar el sentido o al menos indicar a grandes rasgos una dirección. O bien todavía se podía jugar con los destellos, con las burbujas de un sentido a la deriva. Hoy estamos más lejos: todo el sentido se encuentra en estado de abandono. Esta circunstancia nos hace desfallecer, y sin embargo sentimos (tenemos ese *sentido*) que vivimos de esto mismo, de estar expuestos a ese abandono del sentido. En las mujeres e en los hombres de este tiempo hay una manera más bien soberana de ya no hacer pie, sin por ello experimentar angustia, y de caminar sobre las aguas del ahogo del sentido. Una manera de saber, precisamente, que la soberanía no es nada, que la soberanía es esa nada en la que el sentido siempre se excede. [...] En este tiempo, el nuestro, están por un lado todos los riesgos de la espera de sentido, de la demanda de sentido [...] con todas las temibles trampas que semejante demanda puede tender (seguridad, identidad, certeza, filosofía como distribuidora de valores, de visiones del mundo y – ¿por qué no? – de creencias y de mitos); y, por otro lado, toda la chance de saberse ya más allá de la espera y de la demanda, ya *en el mundo* en un sentido inaudito; es decir, tal vez, de este otro lado, nada más que lo inaudito, que retorna eternamente a hacerse escuchar por el sentido mismo, por un sentido que precede todos los sentidos y que nos precede, previniente y sorprendente a la vez (NANCY, 2003, p. 14-15).

Nancy fala, portanto, de um cenário que não oferece cartilhas, procedimentos, que coloca a soberania justamente na falta, no nada. Aliás, em “Between story and

⁴⁴ Tradução nossa. “It is art that tells the truth and photography that lies. For *in reality time does not stand still*, and if the artist manages to give the impression that a gesture is being executed over several seconds, their work is certainly much less conventional than the scientific image in which time is abruptly suspended”.

truth”, Nancy (2001) diz, também, que desde que os deuses se retiraram, ou seja, desde que se está num contexto de ausência do corpo do deus, a verdade e a narração se separaram. Porque a verdade reside no corpo do deus; e a narração é justamente a ausência desse corpo, é a linguagem que dele fala.

E, conforme vimos com Nazca, a relação que temos presente nessa imagem é a da ausência do deus, aquele que não recebe ou não responde às mensagens. Ou seja, emissões no vazio ou rituais que não resultam em nada. Mas são justamente essas emissões que geram linhas assombrosas no deserto, que geram literatura, narração, ficção etc. Separadas da verdade.

No romance de Lins, temos alguns movimentos interessantes sobre emissão no vazio e sobre essa ausência da resposta. Uma delas é a forma como fala Maria de França, imitando os jargões do rádio. O narrador vê aí a adaptação e ampliação de um recurso bastante comum na história literária: as narrativas que usam como “pretexto” uma situação de narração oral para um grupo de pessoas ou, ainda, a leitura de algum manuscrito para uma pequena audiência.

[O] artifício de Julia Marquês Enone, se evoca e altera recurso consagrado (aperfeiçoando-o, pois na verdade o público do romance é invisível), deixa de refletir um anseio do escritor, para constatar o seu isolamento irreduzível, o monólogo contínuo, a inexistência de resposta (LINS, 2005, p. 89).

Conforme análise de Fernandes, aí se encontra o paralelo entre Maria de França e o escritor.

O meio de comunicação de massas mais importante é o rádio. O narrador caracteriza o rádio: emissão pública sem retorno. É a cidade que se fala por intermédio dele. A vivência auditiva da cidade. A permanência horizontal e onipresente do rádio na vida operária, marginal, subalterna, periférica. [...] Talvez o momento mais importante do elemento cidade seja o vazio. A resposta não dada. O silêncio do outro lado da linha. A cidade então se torna um vácuo, por nada preenchido. Equiparam-se assim o escritor e Maria de França, ambos possuidores de uma cidade pervertida, a cidade do silêncio. Esta última com a cidade do silêncio (tumultuado e voraz) da loucura e aquele com o silêncio de papel, do leitor anônimo, do outro lado da página e que o escritor desconhece quem seja. São monólogos, como o rádio. O monólogo da loucura, o monólogo da leitura. Nesta *cidade* estão inscritos os códigos dos dois que se reúnem sem nunca se encontrarem” (FERNANDES, 2004, p. 334-335).

Do ponto de vista do escritor, especificamente Osman Lins, “o leitor – invisível, inconsistente, múltiplo – não é nem pode ser conhecido pelo escritor, [...] é para ele remoto e improvável como aqueles navegantes pós-diluvianos”, mas “não escrever com vistas à leitura é por outro lado um embuste” (LINS, 1974, p. 151).

Se escrever carrega implicações éticas e estéticas, pela carga moral inevitável ao estético, então a postura que o artista apresenta diante de sua obra (e da arte como um todo) entrega o sentido no qual ele envolve sua atividade. É aí que se encontra o leitor na obra: “Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra” (LINS, 1974, p. 152).

Nessa via, Lins pode entrar na questão da obra “fácil” e da obra “difícil”, as quais, utilizando as imagens propostas pelo autor, se diferenciam por engendram um mundo lotado de pessoas (consumidores) ou, ao contrário, um mundo desabitado.

Percebe-se, mais uma vez, que o escritor em busca de inovação arrisca-se à solidão do leitor gestado na obra, o qual ainda não possui seus gêmeos no mundo. O escritor que nega esse risco, declara Lins, finge preocupar-se com seu público, fazendo de tudo para evitar dificuldades ao leitor, mas nada acrescenta. Da mesma forma, o sistema que acusa um livro que oferece dificuldades de destinar-se apenas a iniciados, ou seja, que acusa o escritor de desejar ser hermético, ignora os estímulos da incompreensão. Lins provoca:

Todo bom livro, por mais obscuro que pareça, é claro, desde que o abordemos devidamente. Infelizmente, nem sempre o crítico ou leitor reúne condições para a abordagem. Esta, de qualquer modo, não pode ser levada a cabo por um só indivíduo, é um ato longo e coletivo. Aceitação e compreensão, quando se trata de autênticas obras de arte, processam-se num tempo mais ou menos longo, talvez para sempre. Ainda não se chegou, após três séculos e meio de leitura, à integral intimidade com o Hamlet (LINS, 1974, p. 153).

Outro aspecto é a lógica da verdade e da aniquilação, que, em Nazca, funciona com o abandono dos deuses: a ausência de resposta leva uma civilização ao fim. Foucault lembra, na primeira conferência de *A verdade e as formas jurídicas*, que Nietzsche proclamou a invenção da religião e da poesia e possibilitou a morte de Deus, aniquilou o campo da harmonia e da beleza naturais.

Aqui um grande salto da morte do deus Con dos Nazca para a aniquilação da mão de um transeunte assistida por Maria de França. É este exatamente o final do romance de Julia. Maria de França vê um homem esmagando a própria mão direita com uma pedra de calçamento.

O narrador interpreta como símbolo o fato de a mão direita, do trabalho, ser esmagada. Maria de França, com seu *background* de abandono, de multidão, saída do campo para a cidade grande aos cinco anos, pela morte do pai, vivendo numa casa

pequena amontoada de irmãos (não contados, não definidos). Com a doença da mãe, passa a trabalhar em casas de família desde muito cedo. Sempre ouvindo um aviso de ameaça, de que a tragédia é iminente, uma voz do mundo dos mortos. Sua trajetória é sempre da ameaça e da ausência de chão. Afinal, pode-se chamar de casa o quartinho da empregada⁴⁵?

A voz desaparece por um tempo, quando Maria consegue emprego como operária numa fábrica de tecidos. Permanece lá por um ano, mas é demitida logo antes do tempo de carência da contribuição previdenciária (por uma troca de gentilezas entre empresas e órgãos públicos). O operário aparece aqui, então, como despesa, como aquele que, ao entrar na máquina previdenciária, será oneroso, excessivo, indesejável.

Maria acaba, depois, sendo internada no hospício. Nesse espaço, de normalização, a linguagem dela perde os traços do mundo, da rua, dos interlocutores, se resume ao visível, uma atribuição direta da coisa vista e da coisa reportada⁴⁶. E depois da estadia de Maria de França lá, recebe uma “mensagem dos deuses”, um traço do passado: avisam que diversas internas obtiveram pensão temporária depois de saírem de lá. Ela deveria também tentar.

Fica presa na máquina, indo e vindo pelos mesmos corredores, acumulando papéis inúteis e que são extraviados, precisa de atestados muitos para provar que é pobre e que é louca. O fim do romance de Julia escreve Maria de França andando em direção à pedra de calçamento que um homem usou para esmagar a própria mão direita, mão do trabalho.

Quando se põe a ler as formas da peça de Sófocles, *Édipo-Rei*, Foucault (2002) nos lembra que ela está distanciada: marcada pela leitura freudiana. O complexo de Édipo, atualiza-nos Foucault, é então visto por Deleuze e Guattari como uma forma de contenção do desejo, um instrumento de poder médico e psicanalítico.

Foucault volta a lê-la e encontra um desenho: diversas metades que se encontram no decorrer da peça, como o símbolo grego, em que um objeto é quebrado ao

⁴⁵ Talvez *Que horas ela volta?*, o filme de Ana Muylaert (2015), dê a dimensão de que ser doméstica que dorme na casa dos patrões é uma intrusão, um estado permanente de subjugo. Essa forma de habitar que não é casa também é tratada por Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* Lispector, nesse caso, o estranho que habita a casa.

⁴⁶ Claro que isso nunca vai ser simples estando justamente encravado onde está, na misteriosa superfície bizarra do romance de Lins. Mas é certo que nessa superfície é-se sempre como que empurrado para ações de ruptura pelas próprias ações de interdição: escrevo o diário porque não deixam o livro ser publicado, todos o impedem (as editoras, a família). Rumo ao nomadismo porque minha família não deseja quem sou. Ouço os limiares dos mundos dos mortos porque aqui não tenho casa, nunca tive. Sou sempre expulsa porque não cumpro os interesses alheios, não vendo quando estou atrás do balcão da loja.

meio e uma das partes entregue a outra pessoa, a qual, posteriormente, poderá afiançar a autenticidade da mensagem pelo reencontro das metades (o encaixe).

Essa busca da verdade corresponde a uma prática jurídica que envolve também o olhar: os das testemunhas (e o olhar que testemunha os testemunhos). E há ainda o de Édipo, ligado ao conhecimento autocrático, que precisa ver com os próprios olhos. Os encaixes que se sucedem em *Édipo* confirmam uma verdade que está lançada desde o início pelo oráculo de Apolo e seu duplo, o adivinho Tirésias.

Mas a orientação da verdade divina é para o futuro, forma de predição: a punição, a medida em relação ao assassino é a forma do futuro. Demanda uma confirmação por um ato do presente (ver com os próprios olhos) e pela reconstituição do passado (invocar as metades, os fragmentos).

Fazendo a relação, podemos ler a trajetória dos Nazca, conforme as fontes que utilizamos aqui, entendendo essas histórias todas que se contam como uma composição, como estratégias de emplacar versões da história e métodos científicos, validações e contra-validações, e, por que não?, recomposições algo míticas: esse povo também recorreu aos deuses para aplacar uma “peste”, a seca. Também leu uma mensagem e pensou num procedimento de perguntar aos deuses o que deveria fazer, pois imitou uma mensagem inicial e percorreu sem cessar as linhas.

Mas as cerâmicas não encaixaram, a resposta não veio, não se cumpriu um jogo de verdade, os sacerdotes não duplicaram os deuses, não puderam falar a mesma verdade, e a civilização aniquilou-se. Claro que, se por mil anos os desenhos se prolongam, quer dizer, sua composição, essa aniquilação até demorou bastante para vir. Mas a imagem que nos resta é a da promessa da verdade não cumprida que leva à aniquilação de uma forma⁴⁷.

⁴⁷ “Ou trata-se da sobrevivência de uma forma como testemunho da promessa não cumprida. Não será isso o romance de Lins, uma perambular em torno de promessas, de desejos, projetos, esperas, mas o que resta é o testemunho dessa falta? O romance do professor, de Julia, Maria de França em busca de sua aposentadoria... como caminhos de Nazca? Será que todo romance não é um caminho de Nazca, tentativas de dar forma ao desejo de contato...”, comentário de orientação de Keli Cristina Pacheco.

2 A (in)visibilidade do Gato: exílio na literatura

Adentrar uma espécie de espaço paralelo, migrar para um mundo de regras outras, nos quais a linguagem, o corpo e a memória são truques, incapazes de garantir a identidade. Lugar esse que parece regido pela loucura. O que se diz não faz sentido. Mas nada há ali de realmente novo. Parece mais que as coisas estão um pouco fora do lugar, lugar que aponta para impossibilidades, lugar que torna a língua própria estrangeira. Lugar, também, em que o passado não garante nada, não é capaz de dar respostas, de ensinar modos de agir, de garantir uma inteireza, uma totalidade. É o lugar em que se aprende a ser destituído, lugar de uma memória nova.

De onde venho, que havia? Parte-se neste L, neste L de viés, revirado L, a memória das coisas; vem o vento povoado de pássaros e sopra o pó do vivido para longe. Nasce outra memória, Maria, cheia de assovios, de lados. A faca que corta dá talho sem dor. Arrebento os dentes dos cavalos. Talos de capim na boca das vacas. Tudo vai morrer, vento e ventura pouco dura, dura pouco e talvez nada, muros e telhados, ouçam bem o que eu digo, apagam-se os vulcões, apagam-se os pavões, tudo vai morrer e só ficam mesmo elas, graças a elas tu és, sou, somos, ei-las: boiando, cardume de quadrados, alados, sobre o xadrez da morte, sem fundo e sem beiras, o zero do fim, onde os gritos não chegam (LINS, 2005, p. 161-162).

O trecho citado é parte do discurso do Espantalho de “A Rainha dos Cárceres da Grécia”, o qual intriga o narrador do diário, que não consegue chegar naquelas palavras e nem explicar a sensação estranha de elas serem dele próprio. Eventualmente, no decorrer da leitura e da análise do romance de Julia, o narrador se torna o espantalho. E é essa metamorfose o tema deste capítulo. Linha que percorreremos com o fio de *Alice’s adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, citado três vezes no decorrer do diário. A descrição no início do capítulo quer ser dupla e poder servir ao labirinto, A rainha, e ao fio, Alice.

2.1 Três vezes o gato

Dentre a proliferação de referências e citações que compõem *A rainha dos cárceres da Grécia*, destacam-se três trechos de “Alice no País das Maravilhas” que descrevem a gradual aparição do Gato de Cheshire para Alice durante o jogo de críquete com a Rainha de Copas. Primeiro o sorriso: “[...] então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas, depois de

observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar’.” (LINS, 2005, p. 16). Depois os olhos: “Alice esperou que os olhos do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça.” (p. 83). E finalmente a cabeça completa: “Pensou Alice: ‘É inútil dirigir-lhe a palavra, enquanto não se manifestarem as suas orelhas, ou, ao menos, uma’. Um minuto mais tarde, a cabeça inteira surgira.” (p. 219).

A obra de Carroll não é referenciada de nenhuma outra forma no romance de Lins, e as citações são isoladas, sem contextualização ou qualquer ressignificação que explique explicitamente a sua presença ali. No entanto, a exploração dessa imagem de aparição do gato, os momentos do livro em que se encontram os trechos e outras vizinhanças, bem como a ampliação do espectro de atravessamento do périplo de Alice em *A rainha*, contribuem para pensar a trajetória da personagem narradora e seu exílio na literatura. Podemos então complexificar uma das manifestações do pensamento de Osman Lins sobre a escrita, qual seja, a literatura como esquecimento.

Isolados, os três trechos falam de pedaços de um corpo a se completarem sucessivamente, aparição gradual (progressão) e a possibilidade de comunicação em escalada: 1) avistar, 2) dar-se a ver ou manifestar reconhecimento, 3) falar. No livro de Carroll, essa aparição acontece no meio do jogo de críquete da Rainha de Copas.

Nesse sentido, a própria forma do romance de Lins, um diário, dá a ideia de uma progressão, de uma construção gradual de algo, mais especificamente, o romance que ele se propõe a divulgar. Na experiência de leitor, o que se tem é a manifestação de partes, de trechos e reconstituições de “A Rainha dos Cárceres da Grécia” pelo narrador que apenas sugerem uma totalidade: do gato, só aparece a cabeça.

Cabeça essa que cria um problema jurídico, ao não ser passível da pena do País das Maravilhas, a decapitação. Ela insere um absurdo que escapa à lei no espaço arbitrário que é o jogo de críquete, cuja ideia do jogo como regido *a priori* por regras rígidas impede Alice de percebê-lo em outro sentido, o do engodo, o do coringa, num reino de cartas de baralho, as quais, aliás, são um mesmo objeto que se aplica a diversos jogos, os quais incluem, em sua gama de regras possíveis, o blefe e o engano.

Pode-se, então, tentar perceber se os lugares em que os trechos de Alice aparecem sugerem alguma divisão, algum estabelecimento de etapas marcadas do diário. A primeira citação de Alice (aparece o sorriso) se dá depois de uma parte introdutória do diário, em que o narrador consegue definir os termos de seu trabalho. Definir talvez seja um termo muito marcado, pois parte dessa fase inicial centra-se na

indefinição mesma, de dúvidas a respeito da autoridade que um professor de História Natural teria numa análise literária; questões quanto à intimidade e o amor de sua relação com Julia; a pertinência de uma análise de livro inédito etc. Vê-se, assim, que essa zona de ação do narrador é movediça, insegura e também emblemática de uma homenagem à postura de Julia, que nunca foi afeita ao estabelecido.

Uma ode à indefinição, é certo, mas com algumas projeções iniciais. A forma, entre ensaio e diário, é um híbrido que vai grafar o tempo no ensaio, cuja autoridade se pretende atemporal, conforme justificação do próprio narrador na entrada de 15 de julho:

Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram (LINS, 2005, p. 14).

Podemos fazer um paralelo com o movimento de escrita de Foucault, da escrita como o lugar do pensamento:

Escrever não é um ato de comunicar o que já se sabe. Esse tipo de escrita, diz Foucault, ele não teria coragem de fazê-lo. Ele escreve porque não sabe ainda exatamente o que pensar dessa coisa que ele deseja muitíssimo pensar. Trata-se de uma experimentação, e não de um trabalho de teoria para construir um sistema geral (MOTTA, 2009, p. VII)

Também para Lins, conforme diferencia em *Guerra sem testemunhas*, a “escrita de bordejar” define a escrita como lugar de conhecer (tanto aquilo de que se escreve, quanto a escrita e a si mesmo), ou seja, quando não se sai o mesmo da aventura da escrita. Vê-se, assim, no diário do narrador, a imagem de um percurso, de um ingresso, quase um diário de bordo, bem como um discurso sempre reafirmando honestidade. Essa reiteração da honestidade do narrador é importante para que a história não seja pensada como “mentira” para além do espaço do falso que é já o literário (ainda que o próprio se coloque nesse espaço de dúvida). Nessa construção de que faz parte o narrador, ele é idôneo, não um mentiroso, é confiável, o que não quer dizer impassível de erros. E faz parte da sua honestidade falar de sua natureza de personagem literária, mais como hipótese do que como afirmação.

Um objetivo grafado: “Descobrir nele [o romance] o que há de elaborado e pessoal [o que há de falso e verdadeiro] [...] será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha” (LINS, 2005, p. 16). O trecho que fala do sorriso do Gato, ou

seja, o reconhecimento da presença, da companhia, assinala o fim de uma introdução ao próprio ensaio, ao narrador, à forma que ele escreve, bem como algumas introduções a Julia e ao livro que ela escreveu. Uma relação direta diria então que os termos dessa fala reconhecem um objeto, uma companhia (no luto) ou uma potência de companhia, o gato por aparecer. Até aqui, também, o narrador está inteiramente fundado, na medida do possível, no seu próprio mundo, separado do livro: “meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais” (LINS, 2005, p. 14). Essa primeira dezena de páginas apresenta também pistas:

Ouçamos, no *limiar* do meu possível estudo ou simples comentário (*quem sabe entretanto aonde vai* quem se enreda em projetos desse gênero?), ouçamos, entre *reveladora e sibilina*, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei minha imaginação e minhas lembranças” e rumarei “para o porto da miséria”. (Carta de 6-1-70 ao escritor Hermilo Borba Filho.) (LINS, 2005, p. 9, grifos nossos).

Com esse termo “limiar”, o narrador coloca-se em ambiguidade, coloca-se anfíbio, corpo de passagem, já conhece o Gato de Cheshire, despediu-se de seu sorriso na casa da Duquesa. Parece então que esse estado da obra é ominoso, prenúncio ou de desconhecimento ou de deserto, de miséria. No caso de Julia, o término da obra redundou em recusas de editoras e, posteriormente, em sua morte, suicídio que aparece cifrado no diário (cf. ALMEIDA, 2013). A morte de Julia deixou como rastro o impedimento de seu romance, pois ela negligenciou os procedimentos legais, os quais legaram o direito da obra à família que não a aceita e não a entende. Esse diário do narrador existe, então, sob o signo da morte e do impedimento. Resta a ele perguntar se seu depoimento não está já “condenado [...] ao malogro” (LINS, 2005, p. 11) e desejar que “procurando iludir a solidão, eu não me transforme definitivamente em sua presa” (p. 14-15).

[...]o artista que se oferece aos riscos da experiência que é a dele, não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não senhor de si mesmo mas ausente de si mesmo, e exposto a uma exigência que, ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio (BLANCHOT, 2011, p. 49).

Nesse romance, a crítica não se separa do literário, não estão em categorias separadas, mas no mesmo estado de domar uma exterioridade que não se oferece, pois o livro também se dá como fala circundada pelo deserto: “Essa fala é essencialmente

errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala” (BLANCHOT, 2011, p. 47). O narrador, portanto, lança-se no engano de poder encontrar o espectro de uma intimidade impossível, que já é separada na medida em que a mão se levanta depois de depositar o traço.

A segunda citação do Gato, a aparição dos olhos, data do dia 5 de dezembro, cerca de seis meses após o início do diário. Localiza-se em meio às discussões sobre os “dispositivos de mediação”, conceito que o narrador atribui a Diderot e que dá conta dos termos de acesso às narrativas, ampliando a noção de foco narrativo (que remete a lugar do olhar). A essa altura, o narrador está deliberando sobre o dispositivo de mediação ampliado e algo delirante de Maria de França.

Não se pode dizer, então que os trechos de Alice obedecem a um sentido de divisória. No entanto, as preleções do narrador oferecem diversos sentidos que retornam a ele, em sua natureza de narrador, de personagem, de dispositivo de mediação. O gesto de saudar é um aprofundamento do contato com o gato e é uma resposta ao olhar que incide sobre a própria Alice: ela está sendo olhada. O trecho a seguir corresponde à entrada de 7 de dezembro do diário:

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 [eu], cuja natureza torna-se cambiante. [...] *O discurso, sempre amarrado a esse “eu” mutável e esquivo, prossegue, enquanto a personagem como que se extravia. Surge além disso, claramente, embora sem ênfase, o motivo da dúvida sobre a verdadeira fonte de enunciação: “ignoro o que falo se é que falo”.* Vemo-nos assim ante uma solução ambígua, que assimila os direitos do chamado narrador onisciente e as tradicionais limitações do personagem que assume a narrativa, ocorrendo entre essas duas possibilidades – aqui conjugadas – impregnações mútuas. *Acrescentando-se ainda a esse dispositivo dútil e fascinante para o observador, as ocasionais obstruções ou perdas de contato, onde o texto, solto, nada mais sabe do mundo e questiona a sua própria existência* (LINS, 2005, p. 84-85, grifos nossos).

Todo esse trecho afirma-se análise do romance de Julia, mas diversos elementos podem ser referidos ao romance de Lins. Aí parece que a homonímia dos romances funciona como espaço comum, em que o nome fala das duas obras, então a fala é sempre dupla, sempre duvidosa, desviante e autorreferencial. Essas reflexões que giram em torno do pronome “eu” vão se tornando mais complexas, desviando-se da particularidade do dispositivo de mediação que irradia de Maria de França, contamina o pensamento sobre toda a escrita literária e encontra a separação absoluta na letra

tipográfica, essa que, para além de fingir “eus” e “eles”, sequer se associa a uma mão que escreve. Atinge, portanto, o narrador, que se percebe dubitável, dúvida eterna que não se dirime por afirmações de honestidade e que, obviamente, participa dessa mesma honestidade, tornando-a inócua. Esse narrador irá, sempre, dissolver-se, a partir do pensamento que incide em sua própria fala, em sua própria identidade e dos mecanismos que a linguagem oferece para que o sujeito se afirme. Nesse sentido, vemos quase que “dramatizada” a seguinte afirmação de Foucault (2009, p. 221):

A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem.

O trecho dos olhos do gato se avizinha, então, desse momento de percepção da separação inexorável. Que na verdade não é um momento, mas um processo no qual a produção do texto vai produzindo a dúvida e a dissolução.

O último trecho de Alice não é mais referenciado, mas já reconhecível e não surpreendente, quando a cabeça finalmente se completa diante de Alice. Aparece próximo do fim, quando o narrador deixa de registrar as datas do diário. Nesse intervalo, ele se debruça sobre o espaço do romance de Julia, entre fixo e cambiante, remodelação de Recife e Olinda. Dentre os elementos do espaço, pássaros gigantesco que ameaçam Maria de França. Para se proteger, ela inventa um espantalho, feito de partes dos 27 personagens do romance. O espantalho aparece uma vez, profere o discurso que confunde o narrador e desaparece, levando com ele a ameaça dos pássaros.

A análise prossegue, fala sobre o tempo e sobre Ana, a rainha dos cárceres da Grécia que nomeia os romances. Mulher que aparece nos jornais, célebre pelas décadas que passa percorrendo a Grécia, entrando e saindo das prisões, decifradora de uma linguagem enigmática, heroína de Maria de França. Esta, coitada, nada pôde contra a burocracia da previdência. Em meio ao enigma, experiência que o próprio narrador enfrenta, perambulando por um labirinto que não lhe oferece respostas finais e que não lhe devolve nada de Julia nem de si mesmo. O narrador está em crise, não sabe quem é, hesita em aceitar-se exilado na escrita, mas lá se encontra, até o limite, quando, por fim, percebe-se, transforma-se, pensa-se, cria-se, imagina-se o espantalho: “As páginas finais em que as imagens se derretem e a voz em seu desfazer-se semântico assume as

palavras do espantalho, do Súpeto (através da incorporação da exclamação-refrão “lê-ô-lê, lê-ô-lá”)” (VECCHI, 2014, p. 359).

Talvez seja importante lembrar que, dentro do livro de Lins, Alice nunca chega a falar com o gato. O final é somente a expectativa e uma possibilidade de fala, que é, então, interrompida arbitrariamente, pelo corte da citação. A escuta, no entanto, já está manifesta.

O final do romance representa um “achatamento”⁴⁸ das camadas que compõem *A rainha dos cárceres da Grécia*, onde já não se diferencia de quem parte a fala, se do narrador ou de Julia, nem o espaço-tempo do narrador e o do livro.

2.2 Mimosina: gata-rato

Há outro elemento do diário que se dá em comparação quase automática aos trechos de Alice, que o anunciam. Um gato de rua abre caminho para a aparição, no livro, da gata Mimosina, a gata de Maria de França, cuja aparição marca a última data grafada do diário e estabelece, com o que poderíamos chamar de “materialidade”, a jornada do narrador (e do espaço do livro) em metamorfose. Primeiramente, a gata aparece de surpresa no espaço do livro, como que escondida nas frases, e traz no nome memória, Mnemosine, embora seja anunciadora do esquecimento: “A gata de Maria de França ocultara-se entre uma frase e outra [constrói a imagem do romance com volume, como um espaço transitável], como sob móveis e folhagens, subtraindo-se a mim – e só há pouco a descobri, segui-lhe a deterioração, perplexo” (LINS, 2005, p. 203).

Essa gata acaba por “deteriorar-se” em rato, perde o interesse pelos gatos e morre enforcada num buraco pelo qual tentou se esgueirar. É por ela que o narrador vê Julia desenvolver o tema da memória perdida: “As coisas, quando esquecem a própria natureza, perdem a direção, não sendo correto dizer que se degradem, pois realmente elas não descem de grau, antes se deslocam, deixam de ser o que eram, tornam-se inócuas” (LINS, 2005, p. 208). Além disso, “esquecer não aparece como um fato

⁴⁸ O termo vem das artes gráficas. Em softwares de edição de imagens, como o Adobe Photoshop, as alterações são feitas (ou podem ser feitas) em camadas (*layers*). É como se cada camada correspondesse a uma folha de plástico transparente e contivesse alguns dos elementos de alteração da imagem original. Durante o processo de edição, tais camadas podem ser ativadas ou desativadas e ter a ordem alterada (para cima ou para baixo). Na conversão para extensões fixas (formatos de arquivo, como .jpg, .png etc.), não editáveis, as camadas são achatadas (*merged*), ou seja, passam a ocupar um mesmo plano, não sendo mais intercambiáveis.

monstruoso, um desvio e sim como signo da erosão do mundo, do seu desgaste. Portanto, como algo normal, fatal” (LINS, 2005, p. 209).

Mais à frente, depois de diversos sinais da invasão do romance em seu mundo, a gata finalmente aparece no apartamento do narrador, era provavelmente aquele gato de rua, que se “denuncia”:

Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real e, sem deixar de ser real, *era a sua invenção*, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por que, as mãos como luvas não calçadas, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror (LINS, 2005, p. 226).

Conforme comenta Lins em entrevista a Esdras do Nascimento, publicada no Jornal de Brasília em 13 de março de 1977 e reproduzida no póstumo *Evangelho na taba* (1979), o romance é construído em três camadas: real-real (a nossa camada e à qual se referem os trechos de jornais que integram o diário), real-imaginário (no qual se situa o narrador) e imaginário-imaginário (o romance de Julia): “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, penso eu” (LINS, 1979, p. 252).

Essas palavras de Lins servem, então, para não incorrermos em soluções fáceis para a apreensão do fenômeno da metamorfose: sonho, delírio, mentira ou “figuração”. É literal⁴⁹, dentro desse universo tecido por Osman Lins, e marca um objeto muito rico para pensar a literatura como exílio, como espaço em que não se atua mais como esse eu do mundo, que não é espaço de projeção e identificação, mas de deslocamento e desaparecimento. É preciso verificar, então, depois de apontar para a sua progressão, como se constrói esse exílio do narrador e suas implicações.

Para começar, essa obra de Lins situa-se numa forma de plena modernidade, preocupada, como diversos autores, seus contemporâneos, em pensar a própria literatura nos romances de uma maneira mais radical e escancarada, ampliando (ou dilapidando) o que ela se torna capaz de falar ao não buscar emular a forma manifesta do mundo, o realismo estrito.

⁴⁹ E performance de texto, de política de texto (cf. VECCHI, 2014).

Trata-se, também, de obra marcada pelo período da ditadura militar no país, portanto, do desenrolar do pós-guerras no mundo. Situa-se, então, no espaço da morte do narrador oral, conforme o texto clássico de Walter Benjamin, “O narrador” (1936).

Repetindo o diagnóstico de 1933, de “Experiência e pobreza”, em que anuncia a perda da capacidade de compartilhar a experiência, em “O narrador”, Benjamin abandona a visão otimista do texto anterior. Em “Experiência...”, o autor via o potencial que a destituição da experiência como autoridade do passado apresentava, possibilidade de inaugurar uma nova barbárie, positiva, uma nova estética de vida, que assumisse sua pobreza e se construísse a partir do pouco. O contrário, portanto, da vida burguesa como espaço do vestígio, do rastro e do acúmulo, o contrário da identidade fixada no objeto “decorativo” e pessoal.

Mas os ventos anunciadores da II Guerra sopram sobre essa mesma experiência o embelezamento de uma forma que se perde, a nostalgia do narrador, da vida comunitária e tediosa que fazia girar outra memória, que não a do trauma e da desmoralização – cujo espaço de possibilidade é a escrita, não a oralidade. Era o espaço do narrador, voz de passagem da experiência coletiva, que se revestia sempre de nova voz.

No entanto, se não se é mais capaz de compartilhar experiência, não se é mais capaz de narrar. O lugar dessa memória, portanto, vinculada à receptividade da história de tradição e de viagem, à organização das oficinas de artesanato, à forma não explicativa, ao desejo de preservação e à presença do espetáculo da morte (seu poder e a autoridade que confere ao moribundo), perde-se.

Um desses lugares de perda é o romance, que viu a sua forma do isolamento, sua dinâmica do particular, do único, do explicativo, finalmente, ter espaço para proliferar.

O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa [...] é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1993, p. 201).

Que “pior” narrador senão esse do diário que se atrela a outro livro. Narrador que olha para o seu passado e não encontra nada de muito notável a não ser os três anos

e meio em que conviveu com Julia, e os quais procura prolongar convivendo com o livro. Por fim, ele desaparece “dentro” da letra, mais e mais impessoal. Esse narrador não traz a história para si, não vive nada, a única sabedoria que ele atesta ele também rejeita (a dos livros). É a falência da narrativa enquanto transmissão coletiva, ao mesmo tempo em que é a declaração mesma dessa coletividade: “A obra, mesmo embrionária, concerne ao ente coletivo – nós – de cuja substância ela se forma” (LINS, 2005, p. 8-9).

No registro de “O narrador”, o romance de Lins, por mais intertextual e rico de referências, não tem um fundo de sabedoria, seu fundo é uma história falsa, um vazio, um apagamento. O narrador de Lins também não divide uma experiência de leitura, uma vez que a carga de análise encobre esse contar a história, reparti-la. É uma história que não permite memória, muito elaborada, ela não se fixa, não sobrevive fora do texto. Ela é feita para a memória do papel e pensa nesse status da memória do papel. Essa narrativa que retorna para a literatura e para o caráter da linguagem (com a pura forma, com a armadilha) se afasta diametralmente desse narrador oral⁵⁰, na medida em que duvida da linguagem. Oferece truques que não espalham sabedoria, mas, pelo contrário, a sensação de impossibilidade de saber (um esvaziamento).

Mas compartilhar a derrota não é espaço de uma memória coletiva, do esfacelamento, a experiência mesma de não poder oferecer razões, causalidades? Que lição se pode tirar da história de Maria de França, se ela, no final, perde? Ou a de Julia, discreta, obcecada, suicida? Ou do narrador, destituído de si?

Em Alice, também, de Carroll, já há esse senso de fabricação (pois forçada, falsa, imposta) da “moral da história” na figura da Duquesa. Ali as histórias não se conseguem contar nem ouvir, mesmo que estejam sendo contadas e ouvidas. Mas, no fim, essa experiência total da falta de entendimento, do embate com a loucura do poder e da língua (não são esses também os rumos de Maria de França, de Julia e do narrador?) pode virar a história que Alice conta para a irmã⁵¹.

⁵⁰ Mesmo ele estando logo ali.

⁵¹ A transição da Alice se dá pelas cartas que se “transformam” nas folhas de outono que caem sobre seu rosto e a despertam. Ela não tem um verdadeiro final dentro do País das Maravilhas, mas um retorno e um relato: termina com um feito de narrativa (oral, da experiência não vivida, mas sonhada). A memória nova do que a irmã ouviu, uma partilha, não de uma experiência ou uma sabedoria, mas de um estranhamento mesmo, de uma imagem, uma estética do nonsense. No final da história, a irmã fecha os olhos e “half believed” (CARROLL, 2011, cap. XII) que estava no País das Maravilhas, “meio acreditou”, mas sabia que bastava abrir os olhos para voltar à realidade desinteressante, na qual o tilintar das xícaras, os gritos da Rainha, os espirros do bebê e o choramingar da Tartaruga seriam substituídos pelo clamor confuso dos sons da fazenda.

Como a primeira citação deste trabalho, o discurso do espantalho, que fala no nascimento “de outra memória” se repete no contato com a gata: a ideia de nova memória é interessante para pensar essa destituição de identidade, no caso da personagem e na postura de Osman Lins diante da literatura. Escrever, para ele, é esquecimento, é a possibilidade de livrar-se da memória (“Escrever é esquecer”, LINS, 1980, p. 147). Inclusive para poder continuar escrevendo⁵². É de novo, não é percurso, é abrir caminho. Mas só é possível enquanto relacionada a algo que já existe. E à pobreza da literatura, seus instrumentos parcos: esse papel, esse lápis. E por isso escrever, no que lhe diz respeito, é a única forma de saber.

2.3 A possibilidade da obra

Qual o sentido, então, de colocar aí esse professor? Numa incapacidade de leitura que culmina numa metamorfose impossível, na inscrição do infinito. Perder um professor no “país”, como ele chama, logo antes de perceber-se já escritor, negando seu exílio e mais o aceitando à medida que fica mais difícil responder à pergunta: quem sou eu?

Para pensar o espaço de potência do novo, do outro, como aponta “Experiência e pobreza”, pode nos ajudar o pensamento de Nancy (1996), que vai afiançar a necessidade de se engendrar um próprio, de se criar um espaço de relação consigo mesmo, mas que já não é mais possível se estabelecer num “lugar” a que se possa atribuir o nome de “eu”. É justamente o esgotamento dessa palavra, “eu”, como lugar de reconhecimento de uma inteireza que se abala no romance de Lins.

Nancy constrói o próprio como pura possibilidade (ou seja, potência), o exílio é ausência de origem, ausência de lugar de retorno, é a possibilidade de existência sem fixação, sem forma definida. Exílio que abriga, aquilo de que não se pode ser expropriado, pois é justamente potência, ausência de definição prévia, de lugar marcado, é uma relação sempre em trânsito, na permanência do trânsito, que não deve ser pensado como intermediário de dois lugares. O trânsito deve ser também potência e não definição de lugar de passagem.

Nancy fala, então, de três lugares dessa relação exilar-asilar: o corpo, a linguagem e o ser-com. Considerando a natureza do nosso objeto como romance,

⁵² Lins explica que escreveu o livro de viagens *Marinheiro de primeira viagem* para se livrar das memórias e poder seguir com seu projeto literário.

portanto, coisa de linguagem e, mais ainda, refratário ao sentido, veja-se o que Nancy fala sobre esse lugar da linguagem potente.

También el lenguaje ha sido pensado como exilio del sentido, de un sentido puro, no expresado y no expresable. Aunque si el sentido tiene que ser pensado, no como consecución de un significado, sino como la posibilidad de que haya significados, y de que haya infinitos significados, si el sentido es lo inagotable del significado y, por lo tanto, simultáneamente lo inagotable del intercambio de los significados, entonces el sentido es él mismo ese "exilio" y ese "asilo" que es el lenguaje. El sentido es la lengua o las lenguas mismas, en tanto que transporte indefinido de significado, ese reimpulso y esa redemanda indefinidos de significado que constituyen la lengua finísima, y con ella Babel (NANCY, 1996, p. 39).

O romance de Julia é uma separação, uma impossibilidade de ser casa que acaba se tornando o espaço mesmo de existência do narrador metamorfoseado. É um espaço que só pode ser escrito, pois seu lugar é um espaço de escrita, uma obra literária, um romance, mas que só pode se apresentar como separado do ato da escrita, pois se esse narrador passa a ser personagem, ele não escreve, não fala, é escrito, é falado, sempre já.

A sua possibilidade mesma de ser “admitido” nesse espaço é que este é puro vazio, é da mesma espessura da obra em que o narrador sempre foi personagem. A simulação do “real-imaginário” se revela por inteiro e, mais, contamina o “real-real”, que passa a ser sempre a-histórico, não documental, adquire um status de desconfiança que o literário lança ao seu redor, ingressando, pois, numa fala que não garante na realidade um sentido: “Isso fala, mas sem começo. Isso diz, mas isso não remete e algo a dizer, a algo de silencioso que o garantiria como seu sentido” (BLANCHOT, 2011, p. 47).

Mesmo o “documento”, então, quando atraído para o espaço literário, se dissocia de sua “documentalidade” e se lança para esse exílio da fala errante.

Ele [Musil] admite precisamente que, numa obra literária, se possam exprimir pensamentos tão difíceis e de uma forma tão abstrata como numa obra filosófica, mas na condição de *ainda não* serem pensamentos. Este “ainda não” é a própria literatura, um “ainda não” que, como tal, é completude e perfeição. O escritor tem todos os direitos e pode atribuir-se todas as maneiras de ser e de dizer, excepto a muito habitual palavra com pretensões de sentido e de verdade: o que se diz no que ele diz ainda não tem sentido, ainda não é verdadeiro – ainda não e nunca mais; ainda não, eis o esplendor suficientemente a que outrora se chamava beleza. O ser que se revela na arte é sempre anterior à revelação: daí a sua inocência (pois não tem que ser resgatado pela significação), mas daí a sua inquietude infinita, se está excluído da terra prometida da verdade (BLANCHOT, 1984, p. 159).

A partir dessa proposta de Blanchot, por que não pensar então, considerando que a literatura não se compromete com a verdade (a verdade do mundo, do documento, da referencialidade, do sentido garantido), que a inserção do documento no espaço literário exerce uma metamorfose? O documento, quando está no espaço que prescinde da verdade, é enviado para o lugar do *ainda não* e do *nunca mais*.

Essa citação de Blanchot parece perfeita para pensar o romance que se faz uma leitura de obra falsa: qual a origem dessa fala que remete somente ao falso? Ao mesmo tempo, o engendramento desse falso, a organização dessa fala falsa é a tentativa de falar por alguém que não tem uma fala própria: Maria de França. Fala que não é própria e que é afastada por mais esse local de fala: Julia. E ainda pelo narrador.

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo” (FOUCAULT, 2009, p. 221).

Pois essa tentativa de fala de Maria de França tem ainda uma distância que a projeta no vazio: “finge dirigir-se [...] ao público de uma emissora de rádio” (LINS, 2005, p. 87). O narrador vê nisso o reconhecimento de um isolamento através da adaptação de uma técnica tradicional, qual seja, a do romance que se finge contar para uma audiência específica, como uma espécie de moldura para o que se vai contar: “o artifício de Julia Marquezim Enone, se evoca e altera recurso consagrado (aperfeiçoando-o, pois na verdade o público do romance é invisível), deixa de refletir um anseio do escritor, para constatar o seu isolamento irreduzível, o monólogo contínuo” (LINS, 2005, p. 89).

O narrador sempre desvia qualquer incursão numa fala possível de Maria de França, que é pobre, quase analfabeta e louca, para os mecanismos literários. Parece então, que ele aumenta seu silêncio. A literatura, assim, mesmo aprofundando sua preocupação política, faz-se distância, resiste em revelar uma voz representativa, apela, então, a si mesma, a seu fundo vazio para poder falar.

É possível testemunhar um livro? Se buscarmos em Agamben (2008) que o testemunho se dá justamente na impossibilidade da testemunha final, última (o sem língua, o sem memória); que o testemunho não pode testemunhar a sua própria lacuna,

mas recolhe esse que não pode testemunhar, é fala longe da origem, não coincidente com aquilo que “precisa” ser testemunhado, mas a única possibilidade de a testemunha impossível ser sinalizada, apontada. Então a trajetória do narrador se dá no afundamento do testemunho que quer assinalar aquilo que não pode falar mais (o resgate do livro, que é só resto, que não pode ser todo porque é um fundo falso). O testemunho é de um vazio mesmo que se apresenta apenas e somente como resto, como aquilo a que não se pode chegar a não ser pelo testemunho que esbarra na impossibilidade do sentido final. Nesse processo de falar daquilo que só poderia aparecer inteiro como cópia, sendo já testemunho radicalmente longe da origem e separado, o testemunho volta-se para a sua própria impossibilidade de ser atestado.

Sou uma aranha cusbindo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado. **Mesmo porque aquele a quem alcance este murmúrio, o meu, não terá outro laudo, outro indício, outro testemunho, outra comprovação.** [...] mudar a identidade deste monólogo com o qual venho convivendo, ou então firmar a suspeita latente de que eles vos mostra uma face enganadora; posso ou podem liberá-lo de todo vínculo real com a minha mão: 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 (LINS, 2005, p. 211, grifo nosso).

Todo o adensamento dessa experiência impossível se dá na intuição de algo que não pode ser expresso, a que as palavras não dão substância, o acercamento da aniquilação, essa que não pode ser dita, pois é da morte da língua. Como escreve Vecchi (2014), quando o narrador se confunde com o espantinho que foi criado por Maria de França (criação daquela que não pode falar e que, quando fala, é pelo disfarce da loucura e pelo desvio do literário), “a língua se apaga e se decompõe em glossolalia” (VECCHI, 2014, p. 359):

A glossolalia de fato é o indicador da morte da língua, mostrando, diz Agamben, a saída da linguagem da dimensão semântica para regressar à sua esfera original de puro querer-dizer. Uma língua morta é uma língua potencial, é a textura fundamental e fundadora da linguagem poética, uma língua-resto, uma língua também “testemunhal”. O motivo é porque nela se perdeu por inteiro a dialética entre a inovação e a conservação, própria das línguas vivas, que se dá no ponto de encruzilhada dessas duas tensões, entre anomia e norma. Na língua morta não é possível atribuir a posição de um sujeito porque existe só a dimensão da invariabilidade, da conservação (VECCHI, 2014, p. 359-360).

A leitura torna-se, então, no romance de Lins, uma experiência final e que não pode dar seu próprio testemunho, mas apenas ser sinalizada pela língua, pois é experiência de separação, de deslocamento do sujeito, sujeito esse que não está lendo a si mesmo, mas produzindo-se e desconstituindo-se nessa leitura que é já escrita e é já invariável, é da conservação. É essa forma do livro, a forma que Lins (1974) percebe como da expansão no tempo e no espaço. A expansão no tempo é sua sobrevivência, sua conservação pela durabilidade do material e que é incrementada pela expansão no espaço, sua tiragem, que faz com que cada exemplar seja lido menos vezes. Assim cada exemplar impresso separa-se da marca da mão vestigial no manuscrito (e seus erros únicos de originais e cópias) e da inovação de que cada narrador oral revestia uma história. O romance de Lins traz, assim, conserva, expande, tenta dizer, a morte do narrador no romance, no livro, feito espaço volumétrico de algo que se esconde, uma memória em decomposição, um esquecimento, que, ainda assim, é somente o plano do livro que nenhum grito alcança, é memória nova.

Retomemos, então parte do discurso do espantalho:

De onde venho, que havia? Parte-se neste L, neste L de viés, revirado L, a memória das coisas, vem o vento povoado de pássaros e sopra o pó do vivido para longe. Nasce outra memória, Maria, cheia de assovios, de lados. A faca que corta dá talho sem dor. Arrebento os dentes dos cavalos. Talos de capim na boca das vacas. Tudo vai morrer, vento e ventura pouco dura, dura pouco e talvez nada, muros e telhados, ouçam bem o que eu digo, apagam-se os vulcões, apagam-se os pavões, tudo vai morrer e só ficam mesmo elas, graças a elas tu és, sou, somos, ei-las: boiando, cardume de quadrados, alados, sobre o xadrez da morte, sem fundo e sem beiras, o zero do fim, onde os gritos não chegam (LINS, 2005, p. 161-162).

Os pássaros, para Maria de França, são ameaças gigantescas, são aterrorizantes. Uma criação desse medo, dessa desproteção, o espantalho, é feito de pedaços de outras pessoas (personagens, coisas vistas no mundo, no caso de Maria de França, seu mundo de letras). Poderiam ser o terror do mundo que não pode ser apreendido completo na escrita ou, mesmo, na língua (afinal, o estágio final do horror é sem língua e sem memória), mas somente como coisa outra, domada e criadora de memória nova, de espaço da distância que se funda na morte? Essas palavras, esses sinais, que conjugam os verbos e permitem a fala, envolta pelo deserto, que não recebem nada e nada que se possa falar delas, para elas, sobre elas, as altera. É da literatura, da sua possibilidade mesma enquanto distância, morte, engendrada no espaço infinito, que fala o espantalho? Pois é ali que ele desaparece.

E o espantalho: não seria ele, a princípio, o sensível (o que permanece acolhendo sua própria posição) que depois se esvazia no lugar do autor (não mais comentador, mas “imitador”) e passa a incorporar tudo, ser toda a coisa, ser o espaço onde tudo transita e funciona (mas numa troca, ainda, com seus fantasmas, com seu repertório e sua experiência). Mas é justamente aí que ele entra no paroxismo de não poder mais se distrair, ser si mesmo num clique (como os exemplos de Diderot no *Paradoxo do comediante*).

Ele é incorporado (não incorpora) no vazio que o texto deixa como lugar do autor: ele é esse papel, esse caráter que, no fim, é o livro que abriga (na sua frieza de objeto, de letra morta, de falta de sensibilidade). Ele é esse espaço *entre*, esse vazio de trânsito do livro (o autor deixa e o leitor ocupa e desocupa): e então nos resta a escrita de um intervalo, de uma subjetividade que é totalmente exterior, é espaço entre: o leitor e o livro (é um encontro com o dispositivo). Mas que também não pode ser fixado, e que retorna ao paradoxo, não pode parar e ser essencializado, determinado.

O narrador aproxima-se de sua natureza/essência (personagem fictícia, coisa de letra) ao ir se afastando dos dispositivos que o interpelam (trabalho, realidade, subjetividade) para se aproximar do Espantalho, que é obra de uma retratista – Maria de França –, é sua exterioridade. Ao mesmo tempo esses dispositivos precisam ser percorridos e revistos, repisados, para serem dispensados, não conscientemente, mas como elemento do processo que irá fixar a identidade desse narrador como algo fora dele mesmo, como sua imagem disseminada no romance de Julia, como o Espantalho de Maria de França, enfim.

2.4 Entradas e saídas

É como se, ao observar tão atentamente, ao andar tão repetidamente por sobre aquelas linhas enigmáticas que lhe foram deixadas, sempre mais e mais salpicado do pó, mais indistinguível da cor de terra, o pé resvasse enfim num lugar mágico, ou a terra tocasse num lugar mágico do pé, o que faz abrir um buraco sob o caminhante. Como Alice despenca atrás do coelho branco. O inusitado desse ingresso num mundo outro é que ele faz perceber o absurdo do primeiro mundo.

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 (LINS, 2005, p. 226).

O trecho acima é um dos fragmentos da parte sem registro de data do diário, ou seja, poderíamos dizer que é já uma fala do Espantalho, uma fala da exposição dupla em que a metamorfose não apaga completamente a existência do professor, estão ambos no mesmo negativo fotográfico, em dupla exposição.

No trecho, o ambiente confortável em que o velho se encontra não detém seu desespero, não o contém, ele precisa abrir a parede e saber o que há ali. E essa abertura se dá num golpe violento, que irá encontrar o aço, o oposto da sensação de casa, o oposto da madeira e das flores; o aço, industrial, monstruoso, duro, frio. Essa imagem, nos termos do espantalho, repercute uma memória do professor escrita no diário ainda datado.

Todas as manhãs, no seu quintal, hoje integrado no terreno sobre o qual se ergue, inacabada, a estrutura de um alto edifício, o velho alimentava os seus pássaros, regava as flores, desaparecia entre as árvores, reaparecia. Não é raro levantar-me desta mesa e contemplar fixamente o ponto de onde ele foi varrido. Volto a sentar-me com uma vaga impressão de ameaça e vejo as páginas manuscritas de Julia como se elas me salvassem. Mas de quê? (LINS, p. 107-108).

Uma forma de vida orgânica, ao pé do chão, em contato com a terra, com as árvores, é varrida, em nome da forma de vida da metrópole, que acumula pessoas em altos prédios, colossais, grandes empreendimentos empresariais e da engenharia. A janela agora, ao invés de dar para um quintal, jardim, dá para um abismo. O buraco no chão mergulha o velho na história que só vai para a frente, que só avança, “evolui”, que varre a memória em nome do futuro.

Ou, ainda, o velho precisa se dar conta do que acontece ao seu redor, ter consciência do seu tempo, precisa quebrar as paredes e ver que está prestes a ser esmagado, encarar o abismo do alto, olhar à distância de quem agora sabe que tem a ameaça ali ao lado. E assim poder mergulhar na história como escolha, como decisão, como signo de não dar as costas para o próprio tempo.

Como não lembrar, com esse espanto, da estranheiridade que Osman Lins flagra em si mesmo, sua mentalidade nordestina, que tem outro ritmo, em contraste com o homem da grande cidade, da cidade mineral, São Paulo, onde a brutalidade vira o termo da sociabilidade: as conversas giram em torno dos acidentes de trânsito. E como

não pensar, ainda, no professor e sua História Natural, conforme análise de Fernandes, da qual ele ao mesmo tempo participa e se distancia:

Não é História, do ponto de vista dos acontecimentos humanos, mas a História das espécies. Logo a erudição é explicada pela sua condição de professor (diríamos uma erudição mais universitária e enciclopédica do que uma erudição de professor de ensino médio). Mas não é a profissão que apenas o classifica, é também uma atitude frente ao romance que se antepõe e que poderia analisar do ponto de vista afetivo e humano. Acaba fazendo-o de outro ponto de vista: distante, metódico, ensaístico, urbano e erudito. E São Paulo, que ele frequenta como professor, ou como transeunte incômodo no Centro, passa a ser uma cidade *mineral*. (FERNANDES, 2004, p. 334)

Quem, no imbróglio de personagens – “A rigor, só há um personagem, o narrador, exatamente aquele que se constrói como nem uma coisa nem outra” (ARAÚJO, A de F.B, 2009, s/p) – é, então, esse martelo, que abre o buraco na parede, o que corresponde, ainda, a abrir os olhos, ser capaz de olhar o abismo (olhar de cima, olhar do alto, que pode revelar ou embaçar a visão).

Pode ser Julia, pode ser Maria de França, poder ser Ana, pode ser o velho mesmo varrido de seu quintal arborizado, pode ser o espantalho, pode ser a literatura, pode ser a escrita que revela o abismo do eu e o abismo entre palavra e verdade. E se a literatura, for, então, a possibilidade de paralisar o rio caudaloso? Ou, ao menos, olhá-lo de outra maneira. E se, na verdade, a literatura que faz isso olha de outro lugar? Talvez de longe, talvez da margem, talvez do chão?

A análise que o narrador/espantalho performa da relação que se tece entre Ana e Maria parece dizer algo a esse respeito. Talvez Maria não veja que seu gesto é mais revolucionário do que o sucesso; que seu contato com o mundo é mais inteiro do que o contato ilusório de Ana, que foge do tempo, que foge da vida, que foge de produzir forma nova, memória nova. Vejamos, primeiro, de que forma essa grega sensibiliza o olhar bagunçado, não-linear, anacrônico, que Maria de França lança no mundo:

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 órbita 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 menos em um caso, ideal permanente, modelo inacessível, como a ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia (LINS, 2005, p. 214).

Parece que os jornais, aos pedaços, desatualizados, com que Maria de França se depara são os mesmos descritos por Lima Barreto em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Pois bem, essa personagem com que se depara é a rainha dos cárceres da Grécia que nomeia os romances de Julia e, por conseguinte, de Osman Lins. A soberania de Ana (a ela atribuída pelos presos, por sua fama), ou seja, seu ser rainha/reinante, advém de entrar e sair das prisões gregas vezes sem conta, de maneiras diversas. O narrador percebe que Ana refaz os caminhos da história e da mitologia gregas, tradição do pensamento e das artes ocidentais:

Sempre a mudar de sobrenome, mas conservando o nome de batismo, para honrar o que ela considera sua *marca*, sobe, em uma embarcação pintada de vermelho, como as naus alígeras de Ulisses, de Creta ao continente, age na antiga Citera e a seguir em Esparta, cruza o Peloponeso, é presa e condenada em Maratona, 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 (LINS, 2015, p. 214).

Sugerimos, dentre tantas outras possibilidades, pensar essa trajetória de Ana como um apego aos princípios clássicos, de pureza, de não ser contaminado pelas falhas, pelas contradições. Também uma figura do poder que domina uma linguagem em seu próprio benefício. A mesma norma coletiva que expelle Maria de França o tempo todo de qualquer benefício individual, vira o estranho *playground* de Ana. Há, então, uma recusa da coletividade. Os cárceres, conforme leitura do narrador, podem representar a recusa à história, ao próprio rosto e ao tempo:

O tempo acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira [...]: foge das transformações nas coisas e, assim, de aprender um dos modos do fluir do tempo.

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

[...] Mas acaso não ama de algum modo os interiores dos presídios exatamente porque a imutável mudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso ao tempo? Neste caso, por que foge? Teria sempre fugido no momento em que, em alguma oliveira vicejando no pátio ou no modo como o vento passava a soprar nas muralhas, pressentia o perigo de entender?

Preferia as cidades. Não tanto porque aí se acumulem riquezas e ambições, favorecendo a rapinagem. Não. Porque nas cidades ela sente menos o evoluir das estações. Só vê o campo quando em trânsito – entre uma cidade e outra – e odeia os instrumentos agrícolas.

[...] Consta que só por acaso se via nos espelhos e mal sabia como era o próprio rosto. Principalmente, não guardava nada dos rostos que perdera. [...] O que, portanto, legitimava esta dúvida: “O tempo passava?”.

Seu próprio nome, Ana, sugeria a ideia de oposição, de movimento contrário.

Certos peixes, no Oriente Médio, inconformados com o passar das águas e a sujeição a esse elemento fluido, vêm à superfície, usam as unhas rudimentares que ornaram as nadadeiras ventrais e peitorais, sobem, lamentáveis aves mudas, às árvores que ladeiam o rio e, durante um breve tempo, arfantes, tentam fugir à corrente, sem saber que, entre os ramos, outro rio igualmente incessante vai arrancando as suas escamas. Pobre Ana!

Como Ana não vê o tempo passar e sempre se esquece, Ana também não vê os efeitos de suas falcatriuas. Para ela, seu percurso é incólume, porque ela escolheu esquecer. Ana é corrupta. Não percebe e não quer perceber a comunidade, a não ser para tomar dela e ludibriá-la, pois sabe seus códigos; e não percebe que ela é semelhante. Ela é peixe (ameaça de se afogar, de ser destruído) que age como pássaro (os ameaçadores pássaros).

Exatamente as criaturas que assombram Maria de França, o peixe sob sua cama, lembrando sempre a ameaça de se afogar, de ser destruído pelas águas do Recife (e do tempo e da pobreza); e os pássaros no espaço, agigantados, transformados em como que máquinas, contaminados do frio aço. O homem lutando entre a civilização de aço e a natureza, também gigante e ameaçadora. O escritor lutando entre a pureza e a “questão nacional”. Os embates de se ser exilado num mundo social.

Como lembra Kohn (2004, p. 61), sobre o conto “Perdidos e achados”, de *Nove, novena*: “Águas abundam neste texto-turbilhão, inundando terras e rompendo pontes de cimento ou aço construídas pelos homens que ‘fogem de ser peixes’”. Então o peixe parece ser a ameaça de o máximo do homem, de sua animalidade, irromper.

O peixe que cresce sob a terra, quando Maria de França trabalha como doméstica; que se apazigua quando é operária; talvez seja o ódio que nasce, que a faria se defender como os animais, sobrepujando-se àqueles que a ameaçam: talvez então, não fosse contra as bruxas de pano que Maria de França lançasse a tesoura, destruindo-as.

Ressaltemos a importância da Rainha dos Cárceres em relação a Maria de França – e, com isto, seu valor no romance. Propensa a romper com o mundo do trabalho, Maria de França, entretanto, não se insurge – deliberada ou impulsivamente – contra a propriedade e os instrumentos que a resguardam. Não é, assim, como falsária, dama de astúcias, ratuína ou mão de seda que a grega vai crescer na sua imaginação, com um relevo de ídolo ou de mito. Seu prestígio, antes, nasce de uma habilidade que Maria de França considera superior e que o centroavante Dudu exerce em proporções modestas – 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 (LINS, 2005, p. 215-216).

O narrador-espantalho vê que Ana, então, é uma tola, uma mimada, talvez, que não sabe o que Maria de França aprendeu na infância, vivendo no campo e na periferia de Recife: as transformações do tempo, da natureza e do trabalho. A escrita, lembremos, afim ao artesanato no pensamento osmaniano, a escrita é outra forma de descobrir como o tempo passa, e revelar os tempos que atravessam o rio caudaloso inexorável, ameaçador de afogar mesmo os peixes.

Muito embora Ana tenha o poder de dominar uma linguagem, ela se move pela imobilidade (ao contrário do professor, cuja imobilidade, ainda que ameaçadora, proporciona o movimento à margem). Aliás, não anda ainda Ana à margem, mas parece que sempre se esquecendo da experiência, de olho não nas linhas do deserto, mas nos altos feitos heroicos do passado, abençoada, quem sabe?, por Mercúrio, o deus dos ladrões e dos mensageiros?

A forma da verdade que vimos anteriormente com Édipo, por exemplo, e que, visivelmente, não serve a Maria de França, talvez seja um pouco disso que Ana, grega, cria: um mundo em que as peças se encaixam, em que a linguagem funciona colada a uma máquina de eficiência, em que o domínio da verdade permite um tipo de blindagem, um tipo de espelho que faz ver pássaro onde há, mesmo, peixe.

Maria de França também é aquela que entra e sai, mas é dos corredores de repartições públicas, dos consultórios de médicos, dos empregos, do hospício, da consciência. Sempre seu corpo sequestrado pelo poder, mas nunca sua consciência, que resiste, através da loucura, a ser submetida a uma forma definida, a deixar de ser os esquecimentos, erros e tragédias que os de sua classe vivem diariamente. Lembremos como o professor apresenta, no resumo do romance de Julia, a personagem Maria de França.

Maria, havendo ingressado na escola primária, falta à aula quando quer, não aprende nada e, “perdida entre irmãos”, fica definitivamente em casa. Seu maior prazer, observar a transformação da roupa suja: sob as mãos da viúva [sua mãe], lençóis e camisas ficam limpos, lisos, “com um cheiro que a gente nunca sabe se é de capim ou de tijolo novo”. Observa que as chuvas e o bom tempo, tão importantes no cultivo da terra, continuam a afetar, na cidade, o trabalho de limpar a roupa que os donos encardem. Os dias de sol, agora, principalmente quando sopra o vento, são mais bem recebidos que as chuvas oportunas na lavoura, mas a coincidência induz Maria de França a uma reflexão: *dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos*

dominar. Não só isto. Entrevê um laço incompreensível entre a operação que executam as mãos da mãe e o mundo. A associação evoca o nexo entre as diligentes mãos do lavrador e, por exemplo, as nuvens (LINS, 2005, p. 17-18).

Aliás, afeita a essa mensagem que fala de um saber que vem de estar no mundo, ler o homem em relação com a natureza, com aquilo que o excede, seja em controle, seja em longevidade, é a cena final do romance de Julia. Podemos perceber a repetição da mão e da peça de construção.

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem [instruções de um médico], em vez de voltar à rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?), cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo (LINS, 2005, p. 45-46).

Então há o tijolo e a pedra de calçamento, partes de natureza transformadas em elementos das “mineralizações” das cidades. A cidade continua sendo feita de natureza, mas trai a organicidade do tempo, das transformações, dos ciclos, passando a funcionar somente sob a lógica da lei, da rotina de trabalho, da acumulação financeira etc. Os ciclos, o “horário comercial”, os trabalhos noturnos e assim por diante. Essas duas facetas, que, na complexidade osmaniana, não são opostas, mas elementos que estão em encontro e em disputa o tempo todo, podem ser colocadas em paralelo com o olho. O olho de vidro e o olho nu:

O enfoque do olho de vidro tenta imprimir em palavras que fixem o momento efêmero do encontro em seu lado eterno de arte, enquanto o olho nu o torna perecível numa referência ilustrativa da citação sobre modernidade baudelairiana, pela qual metade da arte é eterna e a outra metade transitória (ANDRADE, 2004, p. 79).

A questão do olho, em Osman Lins, tem relação com o ponto de vista, a perspectiva e, por conseguinte, a tessitura do espaço literário. Como dissemos anteriormente, Lins colhe em todas as artes elementos para a experimentação. Na arte medieval e no cubismo, por exemplo, persegue o desafio do aperspectivismo, que não se esteia no olho humano como “ponto de origem”. A literatura moderna já questiona a

verdade da representação, mas Lins deseja escrever aquilo que as artes plásticas mostram.

Dentre outras técnicas, em *Nove, Novena* prolifera a narração em primeira pessoa, procedendo numa descentralização do ponto de vista. Em *Avalovara*, o olhar disperso no ambiente busca superar a visão do olho de carne em nome do olhar eterno do olho de vidro. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a dinâmica do olhar das linhas de Nazca sintetiza o jogo paradoxal que explode a perspectiva, movimento palindrômico infinito da escrita-leitura (dentro para fora e vice-versa). Sobre o palindrômico, a interpretação de Carone do quadrado SATOR em *Avalovara*, cabe ainda a *A rainha dos cárceres da Grécia*:

Essa frase [palíndromo SATOR], cujos sentidos possíveis funcionam como comentários à atividade vigilante do artista em face da obra, pode ser lida indiferentemente da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, sem se alterar. Não é demais lembrar que tal mobilidade e reversibilidade, que chega sempre ao mesmo resultado, remete à concepção de um romance feito de espaços abertos e fechados, tendentes a estruturar o mundo simultaneamente múltiplo e idêntico a si mesmo (CARONE, 2004, p. 229).

Essa relação de “opostos”, que ficam transitando entre si, o que chamamos aqui de entradas e saídas, pois se dão nas mesmas portas esses vaivéns, é genética em *A rainha dos cárceres da Grécia*. A questão do tempo, da eternidade e da efemeridade, como mencionado por Andrade, está no ápice quando lembramos da permeabilidade que rege o plano desse romance.

Portanto, um plano que deseja a metamorfose do efêmero, do passar dos dias, do rio caudaloso. Um romance que se deixa ser capturado pelo tempo presente e fazer dele a sua eternidade, justamente correndo o risco de ser datado. Eis o conflito, eis o ideal de aperspectivismo osmaniano entrando em outro lugar, e eis Julia enfrentando Ana de Grécia, encarando-a de frente:

As intuições de Osman, confirmadas naquela viagem inicial à Europa, são ainda mais surpreendentes se levarmos em conta a esmagadora influência da cultura européia sobre a brasileira e mais ainda sobre a nordestina, frágil e indefesa. Ele fez prevalecer seu senso crítico e foi assimilando aquilo que lhe parecia mais compatível com o desejo de renovação que desejava imprimir à sua obra ficcional. [...] A observação da arte da Idade Média e sua comparação com a produção estética renascentista formulou em sua mente e o fez incorporar o conceito de aperspectivismo. Disse a seus entrevistadores da revista *Escrita*: “O convívio com as obras de arte, principalmente as obras de arte medievais, desenvolveu em mim uma tendência que já se esboçava, engraçado, mesmo antes de eu viajar, de ver as coisas não perspectivamente, mas aperspectivamente”. (*Evangelho na taba*, p. 214).

Assimilar o aperpectivismo era para ele muito mais do que adotar um instrumento literário: era agregar algo de positivo ao seu humanismo literário e inserir o eterno na criação do romance. Na mesma entrevista a que acima me referi, ele declarou: [o aperspectivismo é] “uma tentativa de romper com a condição mortal do olho humano, de ver através de um ponto de vista espiritual. O que se aproxima da visão do homem religioso da Idade Média” (*Evangelho na taba*, p. 215).

Julgo que é cabível uma referência aqui ao personagem de sua narrativa *Um ponto no círculo*. Ele possuía um olho de vidro e os olhos de vidro – segundo Osman – são contempladores abstratos do eterno [...].

Aproximar-se da Idade Média significa se não adotar, pelo menos admirar, o teocentrismo e confrontá-lo com o antropocentrismo do homem do Renascimento e do homem moderno. Essa posição, assumida [30>] por Osman Lins com coragem e independência, sublinha ainda mais a sua força interior. Jamais temeu ser acoimado de retrógrado ou conservador. Soube como poucos agregar todos esses elementos ao seu projeto literário, fazê-lo livre e renovador. Foi um homem do seu tempo e a história sempre exerceu fascínio sobre o seu espírito, sem dominá-lo” (OLIVEIRA, 2004, p. 29-30).

A força esmagadora e apaixonada de *Avalovara* tece louvores à imobilidade e ao íntimo, deixando-se, contudo, invadir tematicamente pela história da ditadura com a morte de Abel e de sua amante pelas mãos do marido desta, representante da repressão; e estilisticamente, pela inserção, como cortes, feridas, cacos de vidro, de frases remetentes ao noticiário da época; mas a esmaga com a simultaneidade do gozo orgásmico no momento da morte e com a enormidade do romance.

Essa enormidade apaixonada, dos mitos entranhados, como declarou Lins, cede lugar à fragilidade que comanda *A rainha dos cárceres da Grécia*, fragilidade no sentido de seu escudo estar baixado, vulnerabilidade, como Julia, que se expõe por saber-se frágil; como o narrador, que se descobre frágil e se deixa contaminar todo pelas linhas de Nazca de Julia, que mergulha em seu canto das sereias, conforme referência blanchotiana. É essa a passagem que as mulheres incorporam, são:

Assim, as mulheres provocam *desordem* e funcionam como canais ou “conectores” [nota 90: *Kafka por uma literatura menor*. [...] Deleuze e Guattari mostram que as figuras femininas funcionam como conectores formando contatos e contiguidades, na literatura de Kafka. Elas formam as “séries extraordinárias” que conectam e atravessam os segmentos: “... elas são tirânicas, mas elas o deixam partir ou mesmo o fazem partir, e o expulsam, mandando-o para outro lugar.” Também possuem um “resto animal” (p. 94). Embora haja diferenças cruciais, podemos pensar nas personagens femininas de Osman Lins também como uma espécie de conectores que rompem as resistências dos homens, nas narrativas analisadas] que possibilitam aos homens coisificados a redescoberta da própria fragilidade (KOHN, 2004, p. 64).

E é essa fragilidade que rege a vida de Julia, de Maria de França e todo o seu entorno, a vida sempre no fio, na corda bamba entre abismos, que não deixa opções de

desviar e de baixar a guarda, mas, ainda assim, qualquer coisa pode derrubar. A recusa de ambas de se armarem, de se endurecerem, de se transformarem naquilo que se desejava delas, não as retira do trajeto da corda bamba, mas talvez lhes permita, isso sim, cada uma à sua maneira, não obrigatoriamente conscientes disso, lançar-se no abismo e descobrir ali sua possibilidade de ser: a literatura, a loucura, são as opções do subalterno, linguagens que fogem, escapam, da comunicação e que assustam, envenenam.

Nesse sentido, Osman Lins corre esse risco, o risco do tempo, da datação, da obsolescência, o que pode se exemplificado, enfaticamente, com os buracos abertos a machadadas em sua parede: as notícias que impedem a ficção de se impor ao absurdo da vida. Que impede a ficção de se fechar em cárceres de classicismo, pureza, estéticas eternas, para expor sua insuficiência, sua impotência, sua fragilidade no combate que o escritor, alguns, se propõe em realidades como a brasileira.

Com efeito, estes [os escritores] percebem o escritor e o leitor no mesmo processo de marginalização, considerado em triplo aspecto: as desigualdades sociais, que dificultam o denominador comum de reciprocidade entre o intelectual e o povo; o momento político ditatorial, que agride a liberdade do indivíduo e da sociedade; e o mercantilismo da sociedade de consumo, que solapa o lugar do livro na circulação das ideias. A década é fértil em um tipo de produção literária auto-reflexiva, voltada para a sua especificidade, elegendo-se como assunto de si mesma, enquanto se assume como fator de resistência política, expressão da dialética entre espaço literário e espaço social (FIGUEIREDO, 2004, p. 305).

A insuficiência da linguagem depois da barbárie, como menciona Adorno. Vemos, mais uma vez, Silviano Santiago mencionando esse conflito político fundamental, em que cada escritor latino-americano, diante da ausência, diante do silêncio, emitindo no vazio, sendo inacessível àqueles que são sua matéria mesma de feitura (o povo), está na batalha para que assim não seja o futuro, na tentativa de abrir brechas para os próximos e para suas próprias obras que sobreviverem ao tempo.

Assim, Osman Lins abre mão de uma potência invulnerável e, por que não dizer, falocêntrica, para emular esse outro lugar de observação e de ser, que ele também conhece, pois é brasileiro, nordestino de uma pequena cidade pernambucana: “[...] sendo embora obra de refinada elaboração formal, não est[á] centrada formalisticamente no seu próprio fazer-se, mas sim aberta o tempo todo ao mundo de fora – o mundo das ‘ansiedades dos homens’ – através da fábula de Maria de França” (PAES, 2004, p. 295).

Essa postura pode ser relacionada a outra “fragilidade” assumida pelo pensamento moderno, qual seja, o combate à proeminência do autor sobre o significado da obra:

[...] desaparecimento do autor enquanto autoridade narrativa que dá lugar ao leitor. De fato, as narrativas passam a se caracterizar por um leitor de gestos [...] Nela [narrativa do conto “Os gestos”, da coletânea de mesmo nome, de autoria de Lins], a perda do poder das palavras significa o luto de um velho inválido, quando as palavras se desterritorializam do seu corpo e dos sentidos deste. Mas esta morte também significa o resgate potencializador dos gestos [...]. Com efeito, a partir da desterritorialização corporal das palavras, os gestos passam a ser reterritorializados ou até esteticamente *refuncionalizados*. E a coletânea de narrativas reunidas em *Os gestos* parece sugerir o poder dos gestos como transformação. Estes se tornam, então, material sensorial a ser entendido dentro da concepção da técnica brechtiana de teatro épico
[...]

Na narrativa de mesmo nome em *Os gestos*, estes abrem, para o personagem emudecido das palavras, assim como para o escritor que busca resgatá-las de seu estado fossilizado, uma nova dimensão criativa através mesmo da visão crítica de sua própria condição. Na interrupção das palavras surgem os gestos. A partir de então, estes reflexos mudos das palavras textuais que os traduzem ao leitor passa a constituir, em sua limitação, um gesto alegórico da ação interrompida do escritor: seu gesto vivo, sua força criadora. Este limite passa a significar, para além da interrupção da ação do protagonista, o sinal da presença silenciosa do escritor. De fato, se examinarmos cuidadosamente a ficção osmaniana a partir de *Os gestos*, a ação se interrompe para dar lugar a gestos enquanto estes emergem do emudecimento das palavras, como resultado da divisão de uma escritura que se faz leitura (ANDRADE, 2004, p. 73-75).

Aí entra o outro modo com que o aperspectivismo de Osman Lins toma forma em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Nesse gesto, que Andrade (2004) remete à espacialização da narrativa, ou seja, a forma que não está nas palavras e, em Osman Lins, persegue a geometria, vemos a forma do paradoxo. Na relação entre escritor e leitor, nas múltiplas posições de olhar (incompatíveis) de Nazca, na metamorfose do narrador em espantalho, o paradoxo rege as entradas e saídas como aquilo que é interminável, cujo sentido (quando é saída, quando é entrada) é indeterminável, um paradoxo que, ao contrário de Diderot, Osman Lins não detém, porque não o expressa, apenas o gesticula. Veja-se a anotação do jovem Lins recuperada por Nitri:

“Enquanto ninguém lê o que escrevemos, nossa obra está morta. O fato de alguém a haver lido e tecer comentários sobre ela é que a faz viver realmente para nós. Isso parece supor que o ato de escrever foi mecânico, cerebral. Contudo, isto não é verdade. No longo ato criador, ficamos impregnados da vida que procuramos. Tanto vivemos nela que ficamos cegos. Um estranho que penetrou nesse mundo e nos trouxe dele o seu depoimento, vai nos desprendendo da obra de que adquirimos aos poucos o devido senso. O artista vê seu trabalho de dentro para fora. O crítico (tomando-se como tal quem quer que a observe) de fora para dentro. Vai nisso tudo um bocado de meu jôgo de

palavras: Mas não há insinceridade. Aquilo decorre da novidade da ideia, pois apesar de haver escrito muitos trabalhos, só agora percebi esse fenômeno”.

Essa anotação revela a consciência de aspectos que envolvem a criação literária e a relação entre o autor e o leitor, ainda em termos empíricos e que posteriormente serão objeto de suas preocupações teóricas em *Guerra sem testemunhas* e constituirão elementos fulcrais de *A rainha dos cárceres da Grécia* (NITRINI, 2010, p. 37-38).

O exílio da escrita, o estranho que faz penetrar e desprender, entrar e sair. A escrita como depoimento desse lugar outro, de lá, do país (como o narrador fala do lugar de Julia). E a visão de dentro e de fora. O professor, enquanto leitor, sobrevoa Nazca em sua aeronave que não tem acesso ao mistério, ao chão, ele só pode se distanciar e consegue ver a obra como aquele que a compôs não pode. Não enquanto está ali, como parte dele, penetrado (supomos que, desprendido, conforme Blanchot, apartado da obra, o escritor só possa ser leitor, mas isso ele também não pode ser de fato).

Na medida em que se torna interior, em que se torna de dentro, espantallo que, ainda assim, permanece lendo, olhando ao mesmo tempo de fora e de dentro, ele emaranha as posições de olhar, funde as incompatibilidades, gerando um paradoxo perturbador, talvez mais dos que as cabeças compostas de Arcimboldo, na leitura de Barthes, pois é mais do que ir e vir, mais do que compor com elementos de inteireza, é impedir a origem e impedir a finalidade: o gesto que Osman Lins finaliza, no sentido de conter dentro de um livro que começa e termina, é o movimento infinito entre tempos que não poderiam ser juntos, é o cruzamento do que se suponha paralelo. É, enfim, Maria de França:

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

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*:

Antes que seja cedo.

Quando agora foi outrora?

Jamais depois de ontem se hoje vai e já regressaria.

Dudu anjo meu, hoje é ontem?

Tarde demais para depois e mais ainda para nunca, sabem, sabiam?

Cedo e tarde se anulam na mesma vaga concepção, assim como *depois*, que, simultaneamente, também sempre é *antes*. Esta anomalia impede que se cristalizem em sua mente as úteis noções segundo as quais nós e o tempo fingimos uma espécie de mobilidade: lá eu vou correndo para algum momento futuro, que se aproxima e faz-se passado, distancia-se. 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 (LINS, 2005, p. 218-219).

Podemos fazer aqui um paralelo com os desenhos de Escher, que oferecem um âmbito de comparação pela torção da lógica, pois a exploração paradoxal das perspectivas impede que se esquadrinhe o ponto de origem dos movimentos, sua direção etc. Especialmente a obra *Drawing Hands* pode nos levar a um termo narratológico que cabe a narrativas paradoxais como *A rainha dos cárceres da Grécia*, qual seja, a metalepse.

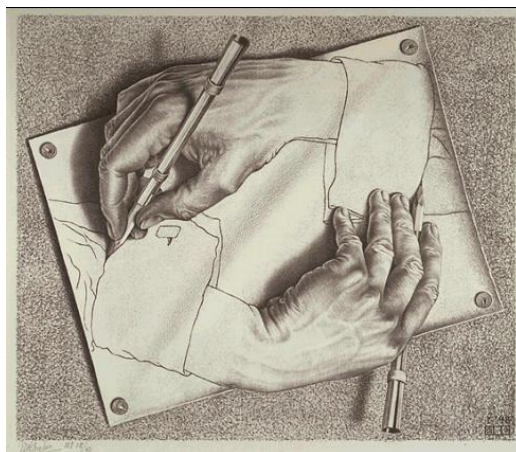
A metalepse narrativa consiste na expansão de uma figura retórica de substituição (efeito pela causa e vice-versa ou sinonímia inapropriada) e tem sido explorada, desde Genette, para pensar a narrativa, a ficção, a representação, especificamente nas transgressões de fronteiras entre níveis narrativos. Por exemplo: entre o nível intradieético (dentro do espaço-tempo do narrado) e extradieético (fora). Pier (2013) recupera algumas imagens da metalepse, dentre as quais as obras de Escher e Magritte e a fita de Möbius.

Uma das abordagens à metalepse centra-se na lógica paradoxal. Nos estudos de McHale, por exemplo, segundo Pier (2013), a metalepse é identificada com o “strange loop”, que ocorre “sempre que, ao nos movermos para cima (ou para baixo) pelos níveis de algum sistema hierárquico, inesperadamente voltamos para o ponto de origem”⁵³ (MCHALE apud PIER, 2013, s/p). Trata-se de uma violação da hierarquia. *Drawing Hands* [Figura 5], em simulação algorítmica de metalepses desenvolvida por Meister, resulta em erro de processamento. “Meister conclui a partir desse modelo formal abstrato irrealizável que a metalepse anula o ‘contrato de representação’ necessário para o processamento cognitivo e hermenêutico de realizações estéticas de metalepses”⁵⁴ (PIER, 2013, s/p).

⁵³ Tradução nossa.

⁵⁴ Tradução nossa.

Figura 5: *Drawing Hands*, M. C. Escher (1948).



Fonte: Site oficial da Fundação M. C. Escher. <http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/mobius-strip-ii/>

Com a fusão de camadas no romance de Lins, resta o paradoxo do narrador que pôde ler o romance de que se torna personagem ou de que se reconhece personagem. Veja-se o que Lacoue-Labarthe propõe sobre o paradoxo:

[...] propuse sencillamente denominar *hiperbológica* a esta lógica paradójica. Se puede advertir que ella no es simplemente retorcida sino propriamente abisal; hasta el punto, como aquí, de implicarse ella misma en su propia definición. Probablemente esto es lo que explica que nada pueda detener lo hiperbológico en este movimiento, por el cual esta lógica se enreda indefinidamente y se envuelve sobre sí. En particular, y pese a su extraña proximidad con la lógica especulativa (incesante, o al menos regular, alteración de lo mismo, pasaje en lo opuesto o lo contrario, etc.), ninguna operación dialéctica es capaz de fijarla. Lo hiperbológico no tiene cese ni detención. Lo que también quiere decir: sin resolución (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 21).

Um dos elementos para a criação desse movimento paradoxal no romance de Lins, de metalepse conspícua⁵⁵, o processo de análise feito pelo narrador com o livro de Julia, se desdobra, sendo aplicável tanto no nível do livro lido quanto no nível da personagem que age pela análise. O autor constrói assim uma história que se conta através da análise mesma, mas que não se limita à emolduração do romance de Julia.

A todo momento somos convidados a fazer duplas leituras. O fato de a linguagem da crítica ter sido posta aqui a serviço da linguagem da ficção pode ser visto tanto como um rebaixamento de sua autonomia quanto sua promoção ao mesmo estatuto criativo daquela. [...] Mas essas duplicidades paradoxais vão se resolver⁵⁶ todas no final de *A rainha dos cárceres da Grécia*, quando, com a eliminação das datas que vinham encabeçando as

⁵⁵ Nas múltiplas camadas, o romance apresenta uma variedade de metalepses. Investigação a ser continuada.

⁵⁶ Discordamos do termo “resolver”, pois acreditamos que o paradoxo prossegue à fusão das camadas e, mais do que isso, recrudescer, fica ainda mais incontível.

entradas do diário-ensaio, o tempo real é abolido, subvertendo-se do mesmo passo as delimitações de espaço. Já não vige mais tampouco a diferença entre a escrita analítica do ensaio e a escrita figurativa do romance: esta invade aquela. Desaparecem as aspas gráficas das citações do texto de Julia Marquês Enone. E mais que isso: anulam-se as aspas mentais a separar o mundo da realidade – o aqui e agora da vida do elocutor – do mundo imaginário do romance sobre o qual ele obsessivamente se debruça. O estropiado gato de Maria de França surge-lhe de inopino dentro do seu apartamento em São Paulo e eis que São Paulo é também Recife [...]. Esse lance de transmutação se faz acompanhar de uma transfiguração verbal: o elocutor incorpora à sua própria fala a alucinada e colorida fala de Maria de França. As duas ou três páginas conclusivas de *A rainha dos cárceres da Grécia* são um tropel de imagens e alusões folclóricas culminado numa enfiada de palavras-valises sufixadas pelo *-fero* grego do transporte e da metamorfose: “limitíferos”, “eraumavezíferos”, “universífero” e assim por diante. Sob a égide desse sufixo protéico, mundo e texto, linguagem e metalinguagem, sátira e celebração, autor e leitor, realidade e imaginação, tempo e espaço se interpenetram e se confundem no vertiginoso calidoscópio que, antes de calar-se para sempre, a refinadíssima escrita de Osman Lins logrou montar em louvor da arte do romance (PAES, 2004, p. 299-300).

Ele traz, também, o caráter coletivo da obra literária, que “mesmo embrionária, concerne ao ente coletivo – nós – de cuja substância ela se forma” (LINS, 2005, p.8-9). O termo “nós” cria já um espaço ambíguo de análise: o narrador faz uma afirmação genérica, mas analisa um romance de que ele é parte, ou seja, é substância, em alguma medida. Por outro lado, o “nós” como plural de “nó” toca na metalepse, um nó que embarça a hierarquia dos níveis narrativos.

O nó é uma imagem importante na obra osmaniana. Conforme aponta Hazin (2013) na apresentação da coletânea de ensaios “Nós dos laços”:

O título escolhido [...] origina-se de palavras pronunciadas por Abel, personagem de *Avalovara* [...]: ‘A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso’. [...] se desfizemos um laço puxando a um só tempo as duas pontas (aqui tomadas como a parte externa, visível e facilmente desatável do conjunto), o que resta é o nó, implicando – em sua centralidade e espessamento – não apenas a resistência, mas também a convergência dos fios [...] (HAZIN, 2013, s/p).

Veja-se a questão do narrador, que também pode-se atribuir ao seu formulador:

[A] narrativa é um acontecer verbal, exigindo portanto que um agente o formule; o papel do narrador, ser enigmático, é misterioso e variado; a ficção contemporânea vem eliminando as interdições que embarçavam o seu mediador e que, rigorosas, tentavam impor ao universo do romance, intactas, as leis do mundo físico (LINS, 2005, p. 72).

Sobre o romance de Julia, conclui, sem mencionar o termo, o narrador descreve um dispositivo de mediação bastante afeito à noção de metalepse: “Há portanto na obra

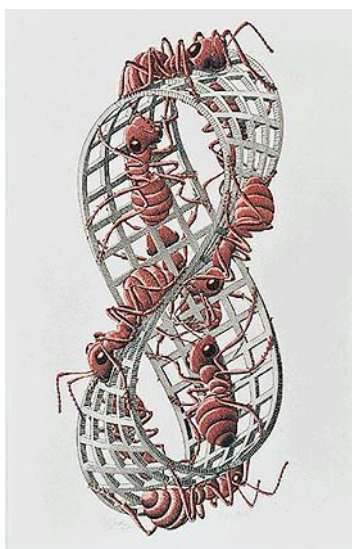
um ir-e-vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e o seu duplo que fala, embora utilizem – uma e outro – o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante” (p. 84, grifo nosso).

Da análise do espaço no romance, fazem parte os pássaros que assombram Maria de França. Ela inventa, então, um defensor cuja gênese é apontada pelo narrador do diário: “ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o espantalho” (LINS, 2005, p. 155). Ele aparece uma única vez e profere um discurso que o analista vincula ao espaço por trazer elementos dispersos na obra:

[D]ivaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é um ádvena, perplexo. [...] o seu discurso, de certo modo o vértice da obra, ponto de encontro de muitos temas nela dispersos [...] Discurso, oração pública, e não diálogo: há, entre o Súpeto e Maria de França, uma identificação obscura, como se os dois corpos tivessem a mesma boca, como se houvessem partilhado o leito, habitado o mesmo sonho (LINS, 2005, p.157-158).

Esse vértice cria uma identificação justamente com a camada mais exterior, a do analista: coincide “centro” e “revestimento”, impossibilita identificar origem, *strange loop* e fita de Möbius [Figura 6]. E não apenas pelo fato de a metamorfose/reconhecimento do narrador se centrar no espantalho, mas também pela ideia de síntese.

Figura 6: *Möbius Strip II*: a fita de Möbius segundo Escher (1963).



Fonte: Site oficial da Fundação M. C. Escher. <http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/mobius-strip-ii/>

Cabe, então, para o movimento da história – e não a análise feita pelo narrador, nem a feita por nós –, pensar o que é análise. De acordo com Moisés (2008, p. 13), “[o] vocábulo *análise* deriva do grego *análysis*, ‘desatar’, ‘dissolução de um conjunto em suas partes’”. Termo utilizado por vários campos do conhecimento, o sentido básico nos estudos literários é o de decomposição explicativa. Moisés (p. 14) afirma que “a análise implica a síntese, não só como resultado mas também como ponto de partida”.

Então o espantelho figura como síntese do romance de Julia (dentro da síntese que é o romance não decomposto, ao qual não se tem acesso, pois não existe); bem como o trabalho de análise supõe a síntese, que, no romance de Lins, consiste numa fusão de camadas e na identificação do analista com a síntese.

O vórtice, dessa maneira, se dá num ponto que se repete infinitamente, a síntese. Diferencia-se (sem se descolar) da fórmula síntese¹ → análise → síntese². No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, o movimento não é de etapas em sequência, mas de continências infinitas em torno de uma sínteseⁿ, ou seja, indeterminada hierárquica e sequencialmente [Figura 7]. No decorrer do romance, o analista ainda se debruçará sobre outros aspectos e ficará embaraçado em análises de si mesmo enquanto personagem, como quando compara sua doença de olhos com as funções da cegueira em obras literárias: “Duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo” (LINS, 2005, p.166).

Figura 7: *Print Gallery*, M. C. Escher (1956): origem e fim na arte.



Fonte: Site oficial da Fundação M. C. Escher. <http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/mobius-strip-ii/>

Os movimentos finais do romance se dão com a análise do tempo e com o esgotamento da capacidade do narrador em decifrar a obra. Em meio a isso, antes do discurso final que o identifica com o espantalho por marcas lexicais, o narrador analisa sua própria condição de enunciador da escrita, vendo-se desaparecer no pronome “eu” que não lhe garante inteireza:

Posso ou podem (quem sabe ainda?, quem, aqui, está seguro mais de nada?), por uma dessas químicas a que um longo e inquieto uso expôs a escrita, salvando-a da estrita servidão utilitária e abrindo-lhe virtualidades arriscadas, posso ou podem, é só tanger de leve algum leve instrumento, mudar a identidade deste monólogo com o qual venho convivendo, ou então firmar a suspeita latente de que eles vos mostra uma face enganadora; posso ou podem liberá-lo de todo vínculo real com a minha mão: 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, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo (LINS, 2005, p. 210-211).

O olhar do retrato: assim como o trabalho do retratista funciona por desnudamento gradual e exposição de um eu que não corresponde à inteireza do ser retratado, a escrita funciona, em alguma medida, como destituição das camadas identificadoras do ser que escreve, o qual vai se desnudando, uma vez que se trata de uma entidade da escrita (um duplo, um outro, um retratista) cujas pinceladas deixam de fora o ser e fazem ingressar o olhar da escrita para o ser (devolve o olhar de letra, desnudador do ser, fragmentador, destruidor e reconstrutor).

O processo que advém da destruição foi discutido por Caimi (2004) quanto a *A rainha dos cárceres da Grécia*. A autora vai buscar em Benjamin recursos teóricos para a discussão, centrada na possibilidade da arte como lugar utópico da transformação social, especialmente a mimese moderna, cuja lógica é justamente antimimética.

A mimese se apresenta na modernidade justamente na contradição essencial da sua impossibilidade e na sua libertação, fazendo surgir desse jogo ambivalente uma nova compreensão do presente e do passado que pode redimir o futuro. Nesse sentido, a obra literária modernista comporta-se semelhantemente, assimila completamente as estruturas da sociedade moderna, capitalista e alienante, fazendo explodir por dentro o imitado. Assume assim, apesar de sua aparência hermética e desestruturada, um caráter crítico que se constitui em um “reencontro com a substância histórica das coisas” [...] Nesse sentido, o caráter destrutivo da alegoria, que destrói a totalidade ilusória do símbolo, da reprodução mecânica, que destrói a aura da obra de arte, da montagem, que destrói a continuidade narrativa, é a condição de possibilidade da experiência (Erfahrung) de verdade na modernidade, ou

seja, a violência e a destruição são mimetizadas, de forma a fazer surgir de dentro delas uma dimensão redentora.. (CAIMI, 2004, p. 345-346).

Como falamos anteriormente, restam a loucura e a literatura, mas outra literatura, que assume-se fragmentária, que deixa o lugar do leitor como vivificador de uma estrutura quebrada, em ruínas: “o paradoxo da destruição em Benjamin faz a linguagem revelar mesmo que de forma apenas fulgurante, a ordem da comunicabilidade da língua que excede a comunicação” (CAIMI, 2004, p. 346).

É, portanto, no vazio e no caráter fragmentário e destrutivo que ressurge a relação com a história, a possibilidade da construção de novas categorias de temporalidade que valorizam o presente e criticam a concepção de um passado fechado, através da validação da integridade de uma experiência efêmera. É na interrupção da história linear e conexa, na sua paralisação, que surge um outro devir. Assim, a literatura moderna, que constitui um falar abrupto que se arrisca à decomposição, acolhe uma verdade naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a decompõe (CAIMI, 2004, p. 346-347).

A própria forma do diário remete a essas dualidades, observa Figueiredo (2004), recorrendo a Béatrice Didier. Segundo a pesquisadora, o diário funciona como o discurso da liberdade, “gênero fênix por excelência, sem nenhuma regra ou limite que prenda o seu autor a leis estéticas fixas” (FIGUEIREDO, 2004, p. 309).

O contraste se localiza na relação entre o fragmentário, o desordenado e a descontinuidade cobertos pela sequencialidade, a marcação de datas progressivamente: “O diário prevê, portanto, uma mudança de concepção do texto literário: a obra não é mais um objeto tentando alcançar a perfeição, mas um organismo vivo, em vias de metamorfose (Didier, 1976: 7-33)” (FIGUEIREDO, 2004, p. 309).

Dentre as imagens que Osman Lins formula para pensar a literatura e a arte, destaca-se o pensamento sobre os vitrais. Em sua viagem à Europa, Lins observa uma mudança na arte do vitral, que passa a ser pintada, não mais somente montada com os pedaços de vidro colorido. Para ele, a transposição do limite do vitral o degenera ao contrário de o fazer fulgurar.

Com isso, podemos pensar no romance que aqui analisamos. Quais os limites do vitral? Seus pedaços, fragmentos, que, juntos, soldados com chumbo, formam um todo fulgurante. A pintura trai o vitral por negar seus limites, seu fragmento enquanto forma limitada, que não decalca nenhum tipo de realismo. No diário, e no espantalho, temos essa montagem de fragmentos e um final que fulgura, na união da luz com a obra, o vitral, que cria um efeito efêmero, que escapa e some, abstrato e material ao mesmo

tempo, interação entre o elemento universal (o sol, cósmico) e a obra humana (o vitral).
Como a cena do conto de *Os gestos: O vitral*.

– Aproveite – aconselhou ele. – Isso passa.

– Passa. Mas qualquer coisa disso ficará no retrato. Eu sei.

As duas sombras, juntas, resvalavam no muro e na calçada, sobre a qual ressoavam seus passos.

– Não é possível guardar a mínima alegria – disse ele. – Em coisa alguma. Nenhum vitral retém a claridade.

Cinco meninas apareceram na esquina, os vestidos de cambraia parecendo lhes comunicar sua leveza, ruidosas, perseguindo-se, entregues à infância e ao domingo, que fluíam com força através delas. Atravessaram a rua, abriram um portão, desapareceram.

Ela apertou o braço do marido e sorriu, a sentir que um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo. Compreendera que tudo aquilo era inapreensível: enganara-se ou subestimara o instante ao julgar que poderia guardá-lo. “Que este momento me possua, me ilumine e desapareça”, pensava. “Eu o vivi. Eu o estou vivendo.”

Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral (LINS, 1994, p. 83).

E se não são os instantes que nos trespassam, que nos impedem de fixar, que nos desfossilizam, como mudaríamos? Como sofreríamos as metamorfoses, os exílios. Como seríamos. Como fim, o depoimento de Lauro de Oliveira, amigo pessoa de Osman Lins, que leu em suas cartas o sussurro da metamorfose por vir na vida do escritor.

Em uma de suas últimas cartas a mim, datada de 22.6.77, escreveu: “(...) algo se passa em mim: metamorfoses, deslocamentos (para falar em termos geológicos) de massa de terreno. É tudo tão atrapalhado que acho que nem a você – imagine – poderia transmitir. Tenho de mim, no momento, uma impressão astral: vejo-me como que atravessando um espaço celeste onde fatores diversos e misteriosos me alvejam, de certo modo mudando o meu curso ou me transformando. Isso assusta. Mas dá também uma espécie de alegria”.

Entendo que o projeto literário de Osman Lins concebido e executado com tanta seriedade, o levava a outros patamares. De maneira nebulosa, algo se passava em seu interior. Talvez um dia tudo viesse a tornar-se presente e consciente, se a morte não tivesse arrancado o escritor na plenitude de sua vida tão produtiva e rica em mistério (OLIVEIRA, 2004, p. 33-34).

Palavras do meio que aparecem como abandono

Quando a vida coloca suas marcas na literatura de Julia, lá está a mão de Heleno. É a marca da experiência. O rastro. O olho de vidro é a quiromancia, a mão de Heleno é o olho de carne, é a história, aquilo que não pode ser negado; o ódio que nem sempre é possível eliminar antes de escrever, Será que não é exatamente esse ódio o que pode salvar a literatura e que sempre a manteve viva? Isso de ser afetada pela vida, pelo horror, de ser abalada em sua estrutura. Ao mesmo tempo, continua sendo feita, continua existindo, continua acolhendo o ódio.

A marca de Julia, da sua experiência, da sua narração, do rastro de vida que inventa a literatura e mata o autor; bem, a morte do autor não é a morte da vida, mas a “eternização” da vida (do rastro na água) sem corpo do vivente, do experienciador. A fixação estranha da luz que atravessa o vitral e que não é luz, não é vitral. Escrever e ler é explorar o abismo.

Como te olha o olho de letra?

Como essas letras te atravessam?

Como essas linhas imóveis te percorrem, o que elas devolvem?

Engasgue? Choque? Esquecimento? Memória nova?

Que monte de camadas esse retratista pinta em você?

O que é que para a câmera, que mata o mecanismo da câmera, do olho-máquina? O que é que emudece, que não é escrevível, fotografável, pintável, esculpível? O que a vida impõe à arte como impossibilidade? O que a arte impõe à vida como impossibilidade? Em Osman Lins, as notícias (das mortes) são o que mata o autor, são o que tornam a literatura pouca coisa, nada... Como trazer novamente poder para essa literatura que não se satisfaz em dar voltas e mais voltas em si mesma? Essa literatura que deseja ser política e que acredita na própria potência?

Num filme recente, ainda de 2017, o belíssimo “Mil vezes boa noite”, Juliette Binoche interpreta uma fotógrafa de guerras e realidades perigosas; mãe, ela vive o conflito entre ser a perda da família, deixá-los órfãos, e a perda da onda que a leva, sem medo, quase inconsciente da própria fragilidade, a ininterruptamente apertar o botão da câmera, dispará-lo, a sua arma, que ela deseja ser capaz de engasgar aquele que está tranquilamente aproveitando o café-da-manhã. Parece que nada, nem sua família, são capazes de fazer aquele dedo que pressiona o botão parar. Nem mesmo ter quase morrido enquanto acompanhava e fotografa uma mulher-bomba. Esse seu testemunho, sua ação possível. Mas o que pode ser tão absolutamente chocante que a faça esquecer a câmera, que a faça paralisar, emudecer, ser incapaz de permanecer em seu jeito de testemunhar a barbárie, a dor, a fome, a violência, o horror. Ela precisa parar, ela não consegue continuar quando vê sua filha, ou melhor, uma adolescente como sua própria filha, passar pelos rituais femininos que antecedem uma explosão. Uma menina-bomba.

Como o paradoxo e a aniquilação podem ser políticos? Ao desenterrar a vida do narrador? Ao revelar-lhe sua vida de estagnação? Ao lançá-lo a outra linguagem? Sim, Julia e seu livro são a passagem que revelam a vida desse narrador, a viagem de Alice, mas sem retorno. Seu vazio, sua estagnação, a história natural. Acredito que a reviravolta mais importante é essa invenção protetiva, a linguagem capaz de ser escudo, de proteger do mundo, e da própria aniquilação. A escrita (que não é escrita) é a salvação de Maria de França (literatura sem livro): a literatura é sua salvação, não da vida, mas é a salvação da sua singularidade.

E ela aniquila a mão do trabalho junto com o narrador... E ela acaba sendo a criadora do narrador, que está (como vê Alcmena) disseminado na obra: 27 personagens, aos pedaços, como o gato de Cheshire, uma aparição por se fazer, por se completar. Em fragmentos.

E a inteireza? O espantalho é a inteireza, feita de fragmentos, portanto, incompleta, falsa, pulverizada de outros, de estrangeiros, retrato do retratista, que fulgura, relampeja apenas uma vez, num único discurso, o da memória nova e da proteção de Maria de França. Ou seja, a inteireza é uma dissipação, coisa de linguagem e efêmera. A revolução é que o narrador se transforma em criação da loucura e da

insacrificável Maria. O narrador é criação literária da loucura... e da pobreza e do amor (Isso, afinal, também define um pouco Julia).

Osman Lins aposta na crítica literária como gesto, como colocar-se em jogo, como investimento de vida.

“Um tom de ironia em relação aos discursos acadêmicos ronda todo o texto, na descrição do passo a passo da elaboração da leitura crítica e criativa do personagem que desmonta e areja a crosta fossilizada dos chavões acadêmicos” (ARAÚJO, A de F.B., 2009, s/p).

“No livro que temos em mãos, o verdadeiro (singular ironia) A rainha dos cárceres da Grécia a relação narrador-personagem se desloca para uma entre narrador disfarçado de crítico e uma personagem disfarçada de escritora, o que desloca profundamente as configurações narrativas de base realista. E esse deslocamento, ao contrário do que a maioria da crítica do romance aponta, não vai na direção da metalinguagem intransitiva, ela vai em direção à história e à vida” (ARAÚJO, A de F.B., 2009, s/p).

Sempre que falam nós, o pronome pessoal, eu penso no que o Osman Lins fala dos nós dos laços. Porque ele diz que depois que se puxa as pontas dos laços, para desfazê-los, o que sobra não é só a fita lisa, mas um nó. Então a origem é já complicação, é já um nó, ou um nós, o embaixo da curva, do laço, do trabalho de laçar, é um nó.

Julia não é exatamente silenciada. Talvez ela não queira falar. Quer escrever, quer sacrificar a sua pessoa no lugar do morto. Mas sua obra, sim, é silenciada. O livro é silenciado, não Julia. Aliás, o livro não é silenciado, ele já é silêncio. Então, na verdade, ele não é disseminado, não tem a oportunidade de ser presença num sistema literário. E Maria de França? Ela emana no vazio, ela é a vida possível daqueles que não se apresentam senão capturados pelo discurso (do poder burocrático, nesse sentido, marcações de nomes que não expressam nada daquela vida que excede eternamente esse nome) ou “capturados” pela literatura, em outra chave, um testemunho outro, outro olhar (talvez).

Por que Julia, depois do livro, silencia para sempre? Por que seu destino é enterrar a imaginação e as memórias? Como o velho André, do conto “Os gestos”, afogar as lembranças. O que significa essa África à qual ela rumo? A África do anonimato (não conseguir serpentear seu nome pelas correntes do mercado?), a África da vida (a vida nua, a vida cruel, a vida que podemos ter, a vida fora do desaparecimento, a vida sendo?)? Julia deseja o desaparecimento do Doutor Pasavento, de Enrique Vila-Matas? Nada disso, de fato, é acessível, é claro, pois Julia é o nome do lugar do morto, Julia é o nome que fica no lugar de um gesto. Mas é o rumo da secura, do deserto. Ser Julia (essa que excede e sempre excederá o nome e qualquer subjetivação) é o deserto? Ser si mesma na vida, e não percorrer os meandros de loucura da escrita e das personagens, deixar de ser, é a escrita. Ser é o deserto? Escrever é esquecer, voltar à rapinagem? Começar do zero? Iniciar outra rapinagem? Esperar a escritura vir? O quê?

Afastar para melhor ver. Se escrever é separação, distanciamento de seu ser individual em nome de dar a “voz” a esses seres de vazio, a toda a palavra anônima, aos signos comuns e de todos, ao ente coletivo da linguagem, às formas da experiência transfiguradas (desfiguradas, em memória nova), então escrever é esse afastamento, também. Escrever pode ser o exílio do olhar, porque olha de outro jeito, porque atua

exatamente no ponto de vista, na espacialização da narrativa, na construção de um espaço complexo, como Lins, nessa sua exploração das perspectivas e aperspectivas.

Ele deseja colocar o olho em outro lugar, mas ele já está com o olho em outro lugar, não é seu o olho que escreve, escrever é inventar a câmera todas as vezes. Uma câmera que pode, ao mesmo tempo, mais e menos que a câmera. Mais e menos que o olho, mais e menos que a boca. Mais e menos que a linguagem.

O autor precisa estar morto para que o outro possa escrever, fazer o outro escrever. Fazer revolver a terra, não entregar o tesouro, mas fazer desejar o tesouro. Essa é a fala do morto, do que não está mais ali, do que mais nada pode dizer, do ausente, do terminado, do que não pode mais ser “acrescentado”; e o morto, aquele que não está, não diz do vivo mais do que a sua simples existência (só há o morto que esteve vivo, só há a indicação da vida, o autor é o indicador do investimento de vida na escrita); e o cadáver é um ocupador de espaço, mas não expressa o vivo, não define o vivo, só diz que uma vida ali esteve. A morte é um atestado, mas não atesta nada sobre esse de que atesta a existência, a vida, o viver. Assim o texto é o cadáver do autor, atesta o gesto e nada mais, nada diz sobre esse que ali se investiu. Não pode, é da ordem do inexprimível, há apenas do sujeito as subjetivações, o corpo-a-corpo com os dispositivos, só há do sujeito os retratos, e o retrato é apenas o regesto do sujeito.

Espacializar a narrativa é gesticular, é não dizer. As camadas, o anonimato, as marcas de data ou ausência delas, as notícias, a fragmentação, todas elas são gestos, mostrações, criações de imagens/espacos de palavras, que não dizem, mas tentam exprimir o inexprimível, é mais um fazer do que um escrever, e um deixar de escrever, por assim dizer. Um deixar de explicar, um deixar espacos vazios, desejar o leitor, desejar a escritura. Faltar, não ser.

Rapinagem e os pássaros que ameaçam Maria de França. Pode ter a ver com captura, com colheita e caça. E Maria de França? Ser colhida, ser caçada. E protegida pelo Espantalho, aquele do discurso único, que avoluma-se do mapa. Seria um tipo de captura como dos infames? Criar o Espantalho é o asilo de Maria de França, é sua maneira de não ser capturada... mas que quer dizer isso?

O espaço volumétrico do romance é por haver relevos, não por haver profundidades. Os romances de Lins não se escondem em fundos, mas reinam nas imagens, nos gestos, nas espacializações, nas superfícies de mapas metamórficos. Por isso, é possível corroborar suas palavras de que escreve o mais claramente que pode (em seu papel de fazer cosmo), mas que as palavras, dentre o que dizem de mais eloquente, é a permanência do mistério e não sua dissipação. Sua ordenação não se apresenta como colocadora de sentidos finais: não é um explicador, é um colocador, arranjador-compositor de novos arranjos que deem conta de pintar visões, ideias, figurações; mas como desfiguradora, criadora de memória nova.

Esse narrador é seu gesto, gesto de abrigo, de investimento e de desaparecimento.

E daí que o autor morreu? E daí que a literatura é a linguagem que fala apenas de si mesma? A vida ignora essas regras, esses predicados, e mergulha afetivamente na literatura, deixa-se por ela afetar. O lugar da literatura não é a ciência. A crítica não pode, ou melhor, não precisa ser científica (de que o estruturalismo literário é emblemático). Se por um lado Osman Lins parodia o ensaio (e o parodia em sua faceta socialmente elevada, em sua pretensão de autoridade, na marmorização de seu pedestal) com a utilização de fontes “inferiores”, por outro ele repercute a postura anticanônica que aparece em Lima Barreto, seu M. J. Gonzaga de Sá. Não é à toa que Maria de França ignora o luxo (que lhe é insignificante); não é à toa que seu olhar é captado pelo lixo, pelo resto, pelos ingredientes de sua vida (sua vida não é ascética). Não é à toa que

ela encontra seu esteio, sua heroína, em pedaços de jornais velhos de embrulhar peixe, esse peixe que cresce embaixo da terra, embaixo de sua cama, esse peixe que é a ameaça do nordestino ser tragado pela água (o nordestino do Recife), pela natureza luxuriante e ameaçadora, essa ameaça à vida (vida verdadeira, vida da tragédia adorniana). Mas para Maria de França a Grécia é não mais que um nome, o que não a impede de aproximar Ana de si, de identificar as discrepâncias de suas conquistas/perdas. É nos paradoxos que Lins vai costurando sua resistência às formas, às submissões, às repetições, é aí que ele vai recolhendo o mundo e montando sua diferença. O íntimo do diário contaminado pela distância do ensaio e vice-versa.

Para começar, o autor como gesto é um contorno.

Escrever é investir-se no silêncio. E, assim, é a ética do escritor vivo, o indivíduo no mundo, batalhar pela visibilidade da obra em que ocupa o lugar de morto. A não ser que ele deseje o desaparecimento, como o Doutor Pasavento, ser o escritor que não é lido no universo da indústria de impressão, que não projeta o nome e, no mundo moderno, não projeta o indivíduo ocupando o espaço do livro (que é, parece, o forçoso do contexto de cultura literária e de leitura num país como o Brasil).

A autoficção mergulha a biografia na escrita (a biografia, não a vida) enquanto elemento temático e da linguagem, mas retira a biografia enquanto enigma, ou seja, enquanto fundo explicativo, pois esta aparece deliberadamente desfigurada, impossível de divisar nitidamente. Assim, o próprio elemento biográfico entra junto da lógica da morte do autor, pois perde a pessoalidade e a possibilidade de dar resposta. No entanto, é exatamente de dentro do universo que estabelece a função-autor que isso chega a ser possível; de dentro do universo da atribuição de biografia ao nome próprio. A insuficiência vira o próprio jogo gerado de dentro da máquina proprietária da função-autor (transgressão).

O lugar possível da crítica é a intimidade do diário, é o abandono à obra, o investimento de vida do crítico também, não só do escritor. É o abandono da torre de marfim, retórica e cheia de empáfia do fundo científico do ensaio, e a tomada do ensaio pelo literário. Ou seja, a crítica não pode ser estruturalista porque isso a afasta, não para melhor ver, pelo contrário: você fica extremamente próximo (ocularmente) e afastado (no sentido de vida, envolvimento, engajamento). Ainda participante de uma economia dos afetos, um amor pelo gesto do morto.

Abandono que sinaliza, paradoxalmente, um resgate, qual seja, de uma outra relação com o universo da ficção, com a literatura, uma relação que deixe de ser mumificada e que possa decompor-se no ambiente, virar adubo, abrir mão da forma eterna da múmia (que não passa de uma pálida, murcha e desgastada fixação da forma de um corpo que viveu).

O autor/escritor em cena pode ser pensado como o corpo do nome, enquanto, na obra, o corpo se retira em nome do gesto e o nome permanece em nome do fechamento.

Ao mesmo tempo que a lógica do autor em cena (autor, pois exercendo a função demiúrgica, de origem) pode resvalar numa mera ação de vendas, pode ser o aspecto de ação política possível daquele intelectual (com perda, é claro, do elemento estético) e de proliferação da leitura como gesto, termo reescrito por Thomas Moraes Ribeiro (2016) no sentido de fomentar uma leitura que não seja de entretenimento nem cognitiva, mas de intensidade, leitura como atravessamento e como experiência (a expansão da biblioteca, a desinstitucionalização da leitura, a leitura como liberdade e indisciplina – nesse sentido, afeita a Osman Lins), movimento que este pesquisador faz de dentro do ambiente classificatório da Biblioteconomia.

Não há a inteireza, o autossuficiente, não há aquilo que não tem fissuras, desvios, indefinições e vazios. Só há as coisas em movimentação, em troca. A única

coisa perfeita, plenamente terminada, é a vida do morto, e, como se sabe, a vida é ausente do morto. Já o corpo dele, até mesmo este ainda está funcionando na lógica da fragmentação, transformando-se, passando pelos processos mais radicais e mais discretos das relações entre as partículas da matéria. Mas, entre os vivos, o morto permanece como memória, como vazio e como inapreensível, permanece nos rastros que insinuam, insuficientemente, inexpressivamente, que aquela vida existiu e que é insubstituível, no sentido de que nada pode se colocar no lugar dela, representá-la, torná-la presente, a não ser ela mesma, da maneira fragmentária com que funciona. Já não é essa uma imagem de que não funcionamos no limite de nós mesmos, no limite do indivíduo, uma vez que a “matéria” fragmentária e móbil que existe entre as pessoas torna possível o rastro do morto, sua memória? A memória é como se fosse a permanência de um “entre”, mas permanência, aí, também não pode ser entendida como uma fixação, e sim, melhor, como sobrevivência.

A memória é um liame, mas também pode ser um dédalo que aprisiona as pessoas em tradições e bens comuns que se enrijecem na autoridade/tiranía.

Esse ser que não é uma forma é uma partida, nunca chega a ser nada inteiro, mas sempre acontece por relações, por partidas que o lançam sempre a uma exterioridade. O narrador opta por se deixar ir acontecendo, ou melhor, por ir tecendo seus gestos afastando-se do canônico e das normas: opta pelos intervalos menos definidos e mais intensos: o afeto, a afetação, a intimidade, os erros, as hesitações, os movimentos de palimpsesto (apagamentos e inscrições que perduram o apagamento), a abertura aos dias, as interrupções de infames capturados pelo discurso da mídia (e que parecem lançar também a literatura para um lugar problemático, em que ela contempla sua própria inocuidade); afasta dos lugares sagrados e autoritários e se embaraça na fraude, na ficção e, mais do que tudo, em relações de afeto afastadas dos jogos de poder (na medida do possível, o desejo de Kafka).

E a afirmação que permanece, no fim, é que o indizível perdura, que os inexpressos ainda estão mudos.

O próprio engajamento ou comprometimento do escritor com seu tempo, como pensado por Santiago, implica num exílio de natureza política, que fragmenta a arte em nome da tragédia; que envenena a arte com a vida (nesse sentido, a ligação com Sartre).

E, então, os maus olhos, olhos doentes, começam a ser invadidos pelos seres que se supunham ser somente de letras. Andar pela cidade é ver aquele moço do livro, persegui-lo e perdê-lo. E, então, os maus olhos voltam a ler o livro e nele encontram a gata que está ali na sala, junto com o leitor de olhos doentes. A gata que se esquece de seu ser e se torna rato. O leitor que, nas armadilhas do lembrar, nas confusões de tentar suplementar a ausência de uma morta, esquece seu ser e se torna personagem, espantalho, espantador de pássaros gigantes e ameaçadores que assombram uma louca. A louca que inventou o espantalho no delírio e na solidão. A louca-personagem que inventou esse que agora a lê. O leitor que agora incorpora seu desaparecimento na obra, que, esquecendo, lembra-se dessa fugaz posição, um vazio, uma passagem de tempo incontável, diante de um impessoal passar de páginas, de marcas impressas em páginas, de marcas de linguagem impressas milhares de vezes, milhares de olhos, nenhum rumor, todo o barulho do mundo, todo o silêncio do mundo.

“... ver no escritor um homem que, mais do que ninguém, ausculta o seu povo; que renuncia a muitas coisas, impulsionado por uma necessidade profunda de expressão; que sonda as possibilidades vivas da língua; que encara o ato de viver como algo de grave e procura, para isto, cercar-se de um silêncio criador, onde é possível escutar mais claramente a sua própria voz e a voz de seus irmãos; um homem, afinal, que assume a tarefa de pôr toda sua capacidade de percepção a serviço de uma interpretação. Em consequência, antes de pensar em problemas transcendentais, e deles de ocupar (ou ao mesmo tempo que se ocupa de tais problemas) o escritor deve voltar-se para essa coisa na aparência banal: tudo fazer para romper a cortina posta entre eles e as novas gerações, e que vem sendo posta, geração após geração, entre sua voz e seu país” (LINS, 1977, p. 35).

Então não concludo, permaneço em dúvida, permaneço em metamorfose. Essas são as palavras que aparecem como o abandono, feridas ainda abertas, marcas que talvez cicatrizem, talvez não. Permaneço em aberto, aqui fecho, morro, extraio meu gesto. O que fica, o que continua, é meu exílio e minha busca pelo abalo que possa abrir os buracos na parede do meu confortável mundo.

Referências bibliográficas

ADACHESKI, Emanuelle Alves; PACHECO, Keli Cristina. *A rainha dos cárceres da Grécia*: a escrita em exílio. **Eutomia**, Recife, v. 13, n. 1, p. 381-393, jul. 2014.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: _____. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 25-48.

_____. O que é um dispositivo?. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. A rainha dos cárceres da Grécia: a morte e o nome de Julia. In: **O nó dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 55-67.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 69-112.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. Ficção e verdade em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades (UnB), v.1., p. 40, 2009.

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. Palavras mutiladas: Borges e Osman Lins à luz de Adorno. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Osman Lins – 85 anos**: a harmonia de imponderáveis. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 9-25.

AVENI, A. F. Lines to the mountain Gods: Nazca and the mysteries of Peru. **Antiquity**, Cambridge, v. 61, n. 233, p. 497, nov. 1987. Resenha.

BARRETO, Francismar Ramírez. As costuras invisíveis de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: UFPR, 2011.

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Edição da “Revista do Brasil”, 1919.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **S/Z**: uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Petrópolis: Vozes, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. Musil. In: _____. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BUSHNELL, G.H.S. Maria Reiche: Mystery on the Desert. **Antiquity**, Cambridge, v. 44, n. 173, p. 70, mar. 1970. Resenha.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. Aporetic dispossession, or the trouble with Dispossession. In: _____. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge, UK: Polity Press, 2013, p. 1-9.

CAIMI, Cláudia. Representação e autoritarismo em *A rainha dos cárceres da Grécia*. ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 343, 356.

CARIELLO, Graciela. **Jorge Luis Borges y Osman Lins: poética de la lectura**. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, 225-232.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland**. Project Gutenberg, 20 de Dezembro de 2011.

CINTRA, Ismael Angelo. Osman Lins: experiências com o narrador em *Nove, novena*. **Revista Alere**, LOCAL, v. 9, n. 9, p. 151-175, jun. 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDEROT, Denis. Paradoxo do comediante. In: GUINSBURG, J. (Org.). **A filosofia de Diderot**. São Paulo: Editora Cultrix, 1966, p. 164-218.

FERNANDES, Ronaldo Costa. As cidades em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 329-342.

FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. **Leitura e coautoria em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. 2012. 209 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FERREIRA, Ermelinda. **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. (org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia*. ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 301-328.

FLORES, Eiliko L. P. **Os dedos do tecelão**: formação, representação e o romance brasileiro do século XX. 2012, 136 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2012.

FOUCAULT, Michel. Distância, aspecto, origem. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel de Barros Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 60-74.

_____. Las Meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000a, p. 3-21.

_____. O pensamento do exterior. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 219-242.

_____. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Lisboa: Vega, 2002.

_____. Prefácio. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000b, p. IX-XXII.

GAVIDIA, Danny (Dir.). **Maria Reiche**.

GOMES, Inara Ribeiro. A poesia cifrada de Osman Lins. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Osman Lins – 85 anos**: a harmonia de imponderáveis. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 129-141.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

HAZIN, Elizabeth (Org.). **O nó dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T.A. Queiroz; [Brasília, DF]: INL, 1988.

KIRSCH, Gaby. Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 113-150.

KOHN, Ana Luisa Kaminski. O bicho-palavra produzindo fissuras. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 47-68.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. La paradoja y la mimesis. In: _____. **La imitación de los modernos**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Avalovara**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974a.

_____. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974b.

_____. **Marinheiro de primeira viagem**. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980.

_____. **Os gestos**. São Paulo: Moderna, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATTOS, Manoel de Barros. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel de Barros Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. V-XLVII.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17ª reimpr. da 1ª ed. de 1969. Revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2008.

MUYLAERT, Ana. **Que horas ela volta?**. 2015.

NANCY, Jean Luc. Between story and truth. **The little magazine**, v. 2, n. 4, jul./ago. 2011. Disponível em: <http://www.littlemag.com/jul-aug01/nancy.html>. Acesso em: 31 ago. 2017.

_____. Fazer, a poesia. Tradução de Letícia Della Giacoma de França e Janaina Ravagnoni. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, jul./dez. 2013.

_____. La existencia exiliada. Tradução de Juan Gabriel López Guix. **Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura**. Barcelona, v. 26-27, invierno, 1996.

_____. **La mirada del retrato.** Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto:** Nove, novena e o Novo Romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____. **Transfigurações:** ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2010.

OLIVEIRA, Lauro de. Osman Lins: ética e na vida e na ficção. ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins:** o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 17-34.

O MISTÉRIO DE NAZCA. **Alienígenas do Passado.** History Channel, temporada 5, episódio 8. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jY-hIFd03vto>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

PACHECO, Keli Cristina. A inovação do mal escrito: Lima Barreto e Roberto Arlt. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 35, p. 271-282, jul./dez. 2013.

_____. O grau zero e o engajamento fracassado em Lima Barreto. **Revista Letras**, Curitiba, n. 72, p. 31-41, maio/ago. 2007.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins:** o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 293-300.

PIER, John. Metalepsis. **The living handbook of narratology.** Atualizado em: 13 mar. 2013. Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Me-talepsis>. Acesso em: 27 mai. 2016.

REECE, Katherine. Grounding the Nazca Balloon. **In the hall of Ma'at:** weighing the evidence for alternative history. Disponível em: <<http://www.hallofmaat.com/modules.php?name=Articles&file=article&sid=96>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

RIBAS, Elisabete Marin. **Giz, caneta e pincel:** Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins. 2011, 99f. Dissertação (Mestrado em XXX) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Renata Rocha. **Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins.** 2010, 260 f. Tese (Doutorado em XXX) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

RUGGLES, Clive; SAUNDERS, Nicholas. Desert labyrinth: lines, landscape and meaning at Nazca, Peru. **Antiquity**, Cambridge, v. 86, n. 334, p. 1126-1140, jan. 2012.

SÁ, Sérgio. Entrevista com Eneida Maria de Souza. **Correio Braziliense**, Brasília, 12 jul. 2003. Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030712-/sup_pen_120703_12.htm. Acesso em: 25 jan. 2016.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTIAGO, Silviano. A literatura anfíbia. **Alceu**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 13-21, jul./dez. 2002.

_____. O entrelugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 165-195.

VECCHI, Roberto. Política da razão crítica: Osman Lins e a reconfiguração da leitura pela escrita. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). **Linscritura: limiares da escrita osmaniana**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; CNPq, 2014, p. 335-362.

VIRILIO, Paul. **The vision machine**. Tradução de Julie Rose. London: British Film Institute, 1994.

WEIR, Peter. **O show de Truman**, 1998.