

TRANSLEITURAS

José Paulo Paes


editora ática

O MUNDO SEM ASPAS

A concepção especular de romance proposta por Stendhal num dos prefácios de *Lucien Leuwen* tem de ser utilizada caso se deseje aplicá-la a *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins. Aqui já não se trata, como na ficção verista, de um único espelho a refletir homologicamente as cenas do mundo real para o qual está voltado. Trata-se, mais bem, de um dispositivo de espelhos conjugados em que o jogo de mútuos reflexos põe em xeque não só a noção de homologia como de realidade. Também a designação de "romance" na página de rosto de *A rainha dos cárceres da Grécia* é subvertida duas páginas à frente quando quem o escreve, confessando-se inapto para a "arte de narrar", propõe-se a redigir um estudo ou ensaio, o qual acaba sendo o próprio livro que o leitor tem em mãos. O tema desse ensaio é um romance inédito, *A rainha dos cárceres da Grécia*, cuja falecida autora, Julia Marquezim Enone, fora amante do elocutor. Chamemo-lo elocutor, já que em nenhum momento ele declina o próprio nome e já que a sua voz em primeira pessoa conduz a principal elocução do livro.

Desde o princípio, pois, essa que foi a última obra de ficção de Osman Lins publicada em vida do autor instaura um jogo especular de ambigüidades que, ao longo do seu texto, só fará agravar-se. A começar do título, que é tanto o do romance de Julia Marquezim Enone quanto o do ensaio do seu amante. Aliás, como o romance nunca foi publicado (nem o será), tudo quanto se pode conhecer-lhe do texto são as breves citações feitas no ensaio. Uma existência vicária, por conseguinte, a apontar para um suposto primado da interpretação sobre a criação. Suposto, sim: na verdade *A rainha dos cárceres da Grécia* é, ao fim e ao cabo, uma ilustração e defesa da

arte do romance, sem deixar de ser ao mesmo tempo uma sátira a certas pretensões da crítica ou hermenêutica literária.

Para se compreender o porquê dessa dúplice visada de celebração e sátira, impõe-se ter em mente a época em que o livro foi escrito, os meados dos anos 70. Sua primeira edição é de 1976, vale dizer, a três anos de distância de *Avalovara* e a dez de *Nove novena*. Como esses seus dois predecessores mais imediatos, *A rainha dos cárceres da Grécia* se preocupa também com o problema sempre em aberto da estrutura narrativa, buscando-lhe uma nova e inventiva solução. Aqui, através do rebaixamento do estatuto da metalinguagem, a qual deixa de ser uma instância autônoma de interpretação e julgamento do texto ficcional para ser, ancilarmente, mero veículo seu. Pois quer se fale de romance-ensaio ou ensaio-romance, a tônica vai sempre recair em "romance".

Essa irônica simbiose de gêneros tem raízes mergulhadas nas peculiaridades de uma circunstância histórica e, mais do que isso, numa peripécia de ordem pessoal. À altura em que escrevia *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins, desiludido com o ensino universitário, optara por dele se afastar. Demitindo-se do cargo de professor de literatura brasileira numa faculdade do interior de São Paulo, passou a dedicar-se inteiramente ao ofício de escritor; até aí, só o pudera exercer nos intervalos de outras ocupações profissionais que nada ou pouco tinham a ver com ele. As motivações desse gesto de ruptura estão sumariamente expostas em seis artigos que, sob a rubrica de "O ensino universitário", constam em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, coletânea de ensaios publicada um ano depois de *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Depois de referir ali algumas de suas experiências pessoais como professor de letras, volta-se Osman Lins para uma avaliação crítica do ensino delas entre nós. Esse ensino estava então sob a égide da voga estruturalista, cuja rápida proliferação nos meios universitários brasileiros fora acoroçada pelo clima de repressão do regime militar de 64, que desestimulara, por politicamente suspeitas, as abordagens de cunho sócio-ideológico. Um ponto da preceptística estrutural que mais de perto incomodava esse demissionário professor de letras era sua tendência a "considerar o texto literário como um sistema imanente [...] cortando [...] as suas ligações com as ansiedades dos homens". Outro, o de incitar os profes-

sores nela nutridos a impor aos alunos “uma dieta maciça de escritos teóricos”¹ de autores da moda — Barthes, Jakobson, Moles e Eco, entre outros. Isso em prejuízo da leitura das obras de imaginação propriamente ditas, sem as quais a chamada teoria literária sequer teria razão de existir.

Tal quadro contextual vai-nos ajudar a entender melhor algumas das características de base de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Uma delas é a de, sendo embora obra de refinada elaboração formal, não estar centrada formalisticamente no seu próprio fazer-se, mas sim aberta o tempo todo ao mundo de fora — o mundo das “ansiedades dos homens” — através da fábula de Maria de França, mulher do povo a percorrer em desespero de causa os impiedosos labirintos do sistema previdenciário, os quais se vão progressivamente confundindo com os da sua loucura. Outra característica é ser uma ficção que já traz em si a sua própria glosa crítica, com isso zombeteiramente condenando qualquer outra abordagem do mesmo tipo a ser necessariamente glosa de uma glosa. Ademais, não deixa de haver algo de manhoso e de ambíguo no fato de a linguagem primeira da criação ficcional só aparecer, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, como eco ou reflexo da linguagem segunda da sua exegese crítica. Mais do que representar uma encarecedora equiparação desta àquela, parece antes apontar ironicamente para a mesma superfetação da teoria literária denunciada em *Do ideal e da glória* como um dos problemas inculturais brasileiros.

Seja como for, o elocutor de *A rainha dos cárceres da Grécia* timbra sempre em sublinhar o seu papel subalterno em relação à ficcionista sobre cujo impublicado romance amorosamente se debruça: numa das primeiras entradas do seu ensaio, que é redigido em forma de diário, fala-nos da atração sobre ele exercida pela criação romanesca, ao mesmo tempo que confessa sua inaptidão para ela. Mais adiante, por considerar papel “próprio de loucos” tentar inocular didaticamente em outrem a paixão da literatura, vê o magistério das letras tão-só como transmissão de um conhecimento “útil” mas “falto de alegria”. Daí que, em vez de dedicar-se a ele, como seria de esperar de quem tinha paixão pela arte literária, houvesse preferido ser um “obscuro professor secundário” de história natural.

O ensaísta/elocutor de *A rainha dos cárceres da Grécia* não é nem deseja ser um “teórico universitário”. A sua atitude diante da

obra ficcional é de reverência, não de suficiência, e, ao debruçar-se sobre o romance da sua falecida amante, o que ele busca é sobretudo conhecê-la, “desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda”. Essa relação pessoal do analista com o objeto de análise é herética, conforme ele próprio reconhece, por discrepar polarmente da atitude de impessoalidade que a noção de obra literária como um sistema imanente de significados impõe aos seus exegetas. E ele cita, a propósito, uma frase admonitória de um teórico *up to date* acerca da “vantagem, para o analista, de não levar em conta o autor, o que impede reações estereotipadas de admiração e confiança”.

Quase escusava sublinhar a íntima conexão disso tudo com as há pouco citadas restrições que, em *Do ideal e da glória*, são feitas a alguns pontos-chave do estruturalismo literário. No correr de *A rainha dos cárceres da Grécia*, elas também aparecem, mas com uma obliquidade que ajuda a realçar-lhes o matiz irônico-satírico. É o caso, por exemplo, da referência ao “crítico digno e que adota, ante obra literária, uma postura solene, como implicitamente legislam os centros mais prestigiosos”; diferentemente dele, o elocutor, “homem sensível”, resguarda a sua liberdade de poder fazer do seu ensaio uma “aventura intelectual” e um “ato de amor”. E é igualmente o caso da sua crítica a boa parte da “arte de hoje [...] muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos”.

Em contraposição a esse tipo de arte de “tese, não ideológica, mas formal”, o romance de Julia Marquelim Enone assume o compromisso da nomeação com as coisas nomeadas. Ao eleger como fábula a luta sem glória de Maria de França contra a ominosa indiferença do aparelho burocrático, toma-lhe implicitamente o partido, assim como Graciliano Ramos — exemplo chamado à colação pelo próprio elocutor/ensaísta — se pusera ao lado dos vidas-secas com só narrar a odisséia de Fabiano e sua família. É graças a esse compromisso implícito, e por implícito de todo avesso às estridências da arte engajada, que a fábula alcança ser universal: tanto quanto a de Fabiano, a história de vida de Maria de França subsume o tema do “homem desarmado perante um meio hostil”.

Aparentemente caudatário do modelo mais tradicional de ficção por contrariar o dogma moderno “que condena o enredo”, nem por isso *A rainha dos cárceres da Grécia* deixa de ser um tí-

pico romance da modernidade. Na sua estrutura complexa, as “ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres” estão inextricavelmente enlaçadas a “*problemas formais de grande atualidade*”. Grifei esta última frase da citação porque é sobre tais problemas que, de Huysmans a Proust, de Joyce ao *nouveau roman*, de Adelino Magalhães a Osman Lins, a ficção da modernidade se tem de preferência debruçado, para eles buscando sempre novas respostas. No melhor dos casos, a inovação formal serve para enriquecer de ressonâncias por vezes vertiginosas a matéria fabular; no pior deles, para elidi-la inteiramente, como acontece a “toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às idéias e às fábulas”. Por via de reparos que tais, o elocutor (e por sua boca o autor) de *A rainha dos cárceres da Grécia* critica, sem abrir mão da perene ânsia inovadora da modernidade, alguns dos seus pruridos de ortodoxia. Particularmente o de insistir na “construção artística” como a única razão de ser da arte literária. Longe de significar uma opção ideológica pelo conteúdo, essa crítica à ortodoxia formalista vem acompanhada do reconhecimento de que “o romance — construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tanto novos como aparentemente obsoletos — o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta”.

Se fizermos umas pequenas substituições na parte final desta citação, teremos *in nuce* a própria definição de *A rainha dos cárceres da Grécia* enquanto “complicada máquina astuciosa”, enganador jogo de espelhos conjugados: trata-se não de um ensaio que conta um romance, mas de um romance que se conta a si próprio sob a forma de ensaio. E que se vale de tal oblíqua ótica metalinguística para celebrar menos a si mesmo do que à prosa de ficção em geral. Se em mais não fosse, o intento de celebração avulta nas numerosas alusões de *A rainha dos cárceres da Grécia* aos grandes mestres da arte de narrar, de Chaucer e Boccaccio a Joyce e Musil, assim como nas repetidas discussões de seus problemas técnicos, sobretudo os que dizem respeito ao ponto de vista narrativo, à construção do espaço romanesco e à correlação deste com o tempo ficcional.

O leitor familiarizado com a ensaística de Osman Lins de pronto reconhece, nesse empenho celebratório, ecos de *Guerra sem testemunhas* (1969), onde, ao discutir a condição do escritor, seu autor a restringe quase sempre à do romancista, com isso implicitamente postulando a prosa de ficção como o gênero representativo por excelência da arte literária nos dois ou três últimos séculos. Tampouco é difícil ver, na preocupação com o ponto de vista e com o espaço ficcional, um prolongamento das preocupações que informavam *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). Só que em *A rainha dos cárceres da Grécia* elas estão voltadas *ad hoc* para o desvendamento de peculiaridades da poética de Julia Marquezim Enone.

Algumas dessas peculiaridades fazem lembrar de perto as de *Avalovara*. Em especial o uso de “práticas e especulações” alquímicas, astrológicas ou quiromânticas na constituição da simbólica subjacente à fábula de Maria de França, a qual serve para dar-lhe reverberações cósmicas. Se bem confessadamente incrédulo de tais “práticas e especulações”, o elocutor/ensaísta de *A rainha dos cárceres da Grécia* não se furta a reconhecer-lhes a utilidade *literária* como “componente ampliador e mágico” na empresa de vincular o destino do indivíduo à ordem do universo e embeber assim “de eternidade a nossa passagem tão breve”. Esse recurso de ampliação, que desponta no *Retábulo de Santa Joana Carolina* e esplende em *Avalovara*, irá assumir um caráter “irônico” no “projeto de Julia Marquezim Enone”.

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 sorrrateiramente 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 autores fictícios como Dorothy E. Severino, autora de um livro sobre a memória do leitor, ou a lingüista Dora Paulo Paes, estudiosa da “estilística das bulas”, ou ainda a socióloga Cesarina Lacerda, “aluna por correspondência” de Lucien Goldmann. Paródia do bizantinismo de uma certa hermenêutica literária *à la mode* é igualmente a perseguição das pistas onomásticas de personagens do romance de Julia Marquezim Enone, perseguição que acaba levando o ensaísta/elocutor

a remotas fontes bibliográficas como Eudócio de Alexandria ou Giovanni Battista della Porta.

O pendor satírico-paródico dessa intempestiva e extravagante erudição é explicitado pelo próprio ensaísta quando lhe gaba a função de prestigiar o seu ensaio “com um vistoso simulacro de erudição, ornato indispensável ao gênero”. Ao leitor de *Avalovara* há de certamente estranhar tal paródico rebaixamento da mesma simbólica astrológica e alquímica que naquele outro romance era usada por assim dizer *a sério*. Com isto, não se está querendo afirmar fosse o romancista de *Avalovara* um adepto das doutrinas esotéricas, mas simplesmente que nelas encontrou uma metafórica eficaz para exprimir os obscuros vínculos entre o homem e o cosmos, vínculos a que, desde a sua estrutura palindrômica e helicoidal, aquele singularíssimo romance buscava dar figuração.

Que a mesma simbólica pudesse ocasionalmente assumir refrações paródicas explica-se pela peculiaridade do projeto de *A rainha dos cárceres da Grécia*: através de um *simulacro* de glosa crítica, entrecortadamente narrar um romance que só em estado virtual existe como obra acabada. Por força do jogo de reflexos desse dispositivo de espelhos conjugados, a noção de simulacro acaba por contaminar o próprio objeto da glosa e a ironia instala, soberanamente, o seu reino de ambigüidades ou duplicidades. 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. Por sua vez, a obra de ficção necessitar de uma glosa explicativa para completar-se é de certo modo um *capitis diminutio*.

Mas essas duplicidades paradoxais vão-se resolver todas no final de *A rainha dos cárceres da Grécia*, quando, com a eliminação das datas que vinham encabeçando as 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 Marquezim Enone. E mais que isso: anulam-se as aspas mentais a separar o mundo da realidade — o aqui e agora da vida do elocutor — do mundo imaginário do romance sobre o qual ele obsessivamente se debruça. 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 e ele já não é só ele mas também o Bá-cira, espantalho criado pela loucura de Maria de França para protegê-la das ominosas ameaças do mundo. 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” “eraumavezí-feros”, “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.