



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ROGÉRIO ALAN TANCREDO

**A SUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO MIMÉTICA
EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS**

BELÉM-PA
2021

ROGÉRIO ALAN TANCREDO

**A SUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO MIMÉTICA
EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Dr. Antonio Maximo von Sohsten Gomes Ferraz.

BELÉM-PA
2021

ROGÉRIO ALAN TANCREDO

**A SUPERACÃO DA TRADIÇÃO MIMÉTICA
EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Data de aprovação: __/__/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Maximo von Sohsten Gomes Ferraz
(Orientador – PPGL/UFPA)

Profa. Dra. Angela Maria Guida
(Membro Externo – PPGL/UFPA)

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo
(Membro Interno – ILC/UFPA)

À memória de minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Antônio Máximo Ferraz, por ter aceitado orientar esse trabalho;

Ao Luiz Heleno Montoril, pelas dicas;

E à Elizabeth Hazin, pela leitura e críticas que acabaram por esclarecer dúvidas que estavam dificultando o andamento da escrita.

“não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. E voam faíscas e lascas como aços espalhados. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias”

Clarice Lispector

“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’”

Osman Lins

“À nossa volta tudo escreve, é isso que se deve perceber, tudo escreve”

Marguerite Duras

RESUMO

Na passagem do XIX para o século XX, a narrativa contemporânea sofre uma ruptura provocada por experimentações realizadas por autores como Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf. A partir de então, o romance nunca mais será o mesmo, pois a narrativa, ao invés de representar a realidade em seus ricos detalhes, agora traz para a superfície o ato de criação e a realidade própria da narrativa. Este trabalho consiste em uma pesquisa que tratará da revisão da tradição mimética empreendida pelo livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005b), de Osman Lins, que tem como foco o processo de escrita de um romance travestido de ensaio, isto é, de um romance que debruça-se sobre si mesmo; o trabalho possui como embasamento teórico o pensamento de Giorgio Agamben sobre a contemporaneidade e o conceito de Fora, de Maurice Blanchot, que podem ajudar a esclarecer e a entender as transformações pelas quais o gênero passou, assim como a posição atual do romance contemporâneo. Para isto, vamos trazer narradores que transformaram e inovaram o ato de narrar para dialogar como o narrador de Lins, que acreditamos ter apontado uma nova tendência a partir da fusão do gênero romance com o gênero ensaio, especificamente no livro citado acima, explorando as múltiplas possibilidades do processo de criação e escrita.

Palavras-chave: Romance Contemporâneo. Osman Lins. Ficção. Mimesis. Fora.

ABSTRACT

In the passage from the 19th to the 20th century, the contemporary narrative suffers a rupture caused by experiments on the works of authors such as Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce and Virginia Woolf. From then on, the novel will never be the same, because the narrative, rather than representing reality in its rich details, now brings to the surface the act of creation and the narrative's own reality. This work consists in a research project that will say about the revision of the mimetic tradition in the book *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), written by Osman Lins, that focuses the process of writing of a novel dressed as an essay, that is to say, of a novel that focuses on itself; and it has as theoretical basis the thought of Giorgio Agamben with reference to contemporaneity and the Outside's concept, by Maurice Blanchot, which can help to clarify and understand the transformations he has undergone, as well as the current position of the contemporary novel. For this, we will bring narrators who transformed and innovated the act of narrating to dialogue as the Lins's narrator, who we believe has pointed to a new trend from the fusion of the romance genre with the essay genre, specifically in the book mentioned above, exploring the multiple possibilities of the creation and writing process.

Keywords: Contemporary Romance. Osman Lins. Fiction. Mimesis. Fora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
O ROMANCE ENSAIO OU O ENSAIO ROMANCE	13
FICÇÃO E ESCRITURA	43
A NARRATIVA INTEMPESTIVA	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS.....	84

INTRODUÇÃO

Tenho maus olhos, eu, a quem tanto comprazem os livros. Qualquer esforço maior prejudica-os; o meu gosto de ler é temperado pelo risco.
Osman Lins

Pintura, dança, música, teatro, literatura, não importa o ofício, o que fazemos por vocação – chamado – diz muito do que somos. Se quiser conhecer a alma de um artista, por exemplo, vá até sua obra ao invés de sua biografia, pois lá o encontrarás de fato, já que a obra é a personificação de seu pensamento, de sua consciência, de como ele enxerga o mundo. Os trabalhos acadêmicos, apesar do caráter científico – não deixam de fazer isso, à sua maneira, de ir até a alma do artista, isto é, à obra. E na área de literatura, podemos ser livres das amarras acadêmicas para escrever de acordo com aquilo que nos move: a poesia. Somos guiados e motivados pela palavra poética, em suma, pela escritura. E, nesse percurso das letras, é o que nos faz vivo: a palavra, sombria, profunda, gigante. O resultado dos trabalhos, ao menos literários, é o que menos importa, a meu ver, pois o que interessa realmente é o processo da escrita, o fazer, o quanto se aprende e se descobre quando estamos escrevendo e pesquisando um autor. Talvez seja o que de mais fascinante encontramos na pós-graduação em Letras: o descobrir e o aprender ao invés de chegar a um resultado. O resultado é a consequência, a soma dos fatores, pois o importante é a simbiose, os meandros da construção, em que nos movemos e existimos enquanto leitores. Enfim, o importante é a tessitura do texto, os buracos e vazios da página em branco.

Conheci Osman Lins tarde, aos trinta e poucos anos de idade, na disciplina “Teoria do texto narrativo”, ministrada, na ocasião, pelo professor Antônio Máximo. Logo, não só eu, mas outros alunos se entreolharam e se perguntaram: Como um escritor dessa magnitude chegara até nós somente agora? Questão que diz muito sobre a obra de Osman, um autor que permanece no ostracismo apesar da sua grandeza, de ser estudado e lido nos pequenos nichos acadêmicos espalhados Brasil a fora. Infelizmente, é mais fácil conhecer um jogador de futebol do que um grande escritor; a literatura sempre esteve fadada a um patamar secundário, isso talvez explique nossa posição social e econômica perante o mundo, pois um país que desconhece seus autores não pode avançar.

Na disciplina, lemos “O Pássaro Transparente”, narrativa do livro *Nove, novena*, cujo personagem abre mão de suas aspirações poéticas para tornar-se um latifundiário, como sempre quisera seu pai que acabara de falecer. A fragmentação da narrativa, os avanços e recuos temporais e a poesia da escrita tornavam o conto cinematográfico, como se estivéssemos diante de uma película de Frederick Feline. Depois da aula, fui atrás dos livros de Osman e procurei ler tudo do autor pernambucano que, até então, era um completo desconhecido. Assim, cheguei à *Avalovara* e ao não menos complexo *A rainha dos cárceres da Grécia*. Este último chamou minha atenção porque tratava-se explicitamente do processo da criação de um romance, sendo mais específico, da escrita de um ensaio de um livro nunca publicado da amante do narrador, que vive mais dentro dos textos que lê e escreve do que do mundo “real” propriamente dito. Não só o enredo é interessantíssimo como a sua estrutura, com nodas de rodapé, citações e trechos de outros livros – o que dava a falsa impressão de um trabalho crítico. Isso impressionou-me bastante a ponto de me encontrar aqui, escrevendo uma dissertação de mestrado sobre esse livro estranho e magnífico.

Os livros parecem que sempre estão à espera de seus leitores mais fiéis, como se fossem escritos por encomenda. Desde então, leio-o mais como leitor atento do que como um pesquisador. E nesse processo de leitura, veio-me a primeira ideia quanto à estrutura da futura dissertação que estava decidido a produzir: escrever três capítulos, sem as subdivisões que normalmente encontramos nos trabalhos acadêmicos, vestidos de ensaios, já que *A rainha dos cárceres da Grécia* é um ensaio que se comporta como romance. A ideia pareceu-me justa e correta. A outra questão que se impôs – esta mais importante e fundamental – foi: Sobre qual aspecto do livro eu iria me debruçar? A resposta estava na sua própria construção e estrutura: de como a narrativa contemporânea se desconstrói quando vai em direção de sua própria essência, com o objetivo de se fazer outra, o que acaba afastando-a de uma representação ordinária da realidade em prol da realidade enigmática e obscura da própria narrativa, isto é, em prol da própria linguagem. Espaço insólito que Blanchot vai abordar como o *fora*, já que a literatura moderna comporta-se não de maneira totalmente diversa da literatura feita em séculos anteriores, mas, com toda certeza, de um modo muito peculiar, instituindo suas próprias regras e leis, com base na desconstrução de seu núcleo. Processo que acaba revisitando naturalmente o conceito de *mimesis*, cuja arte comporta-se como representação da realidade, segundo a tradição metafísica. Pronto, agora tinha a forma e o conteúdo: era só começar a escrever o trabalho. Assim nasceu o texto que o leitor tem em mãos: *A Superação da Tradição Mimética em A Rainha dos Cárceres da Grécia de Osman Lins*.

O primeiro ensaio, intitulado “O Romance Ensaio ou o Ensaio Romance”, trata, em linhas gerais, de como o romance se doou às transformações advindas dos tempos modernos para tornar-se o gênero que conhecemos hoje. Inovações que vieram para corresponder a crise que se instalara no mundo a partir das revoluções técnico-científicas, que transformaram completamente nosso comportamento e hábitos. Isto é, a linguagem tinha que corresponder à altura essas mudanças. Essas inovações, na esfera da criação, fizeram do romance um *antiromance*, já que, a partir de *Ulisses*, de Joyce, o romance nunca mais seria o mesmo, pois se afastara completamente do que fizera Balzac, por exemplo, em sua forma linear, com começo, meio e fim; agora estava muito mais próximo da memória, em sua forma convulsa, cujas informações e lembranças aparecem de forma desordenada ou desconectada.

Tais mudanças proporcionaram ao romance travestir-se de ensaio ou um ensaio parecer um romance. Inovações estas que atravessaram o atlântico e chegaram até os países latino-americanos que se redescobriram como nação, voltando-se para os elementos nacionais e problemas sociais abordados, agora, a partir da desconstrução de tudo que fora feito até então. No caso do Brasil, a irrupção do movimento modernista, liderado por Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que foi fundamental para a reconstrução de nossa literatura.

O segundo ensaio, intitulado “Ficção e Escritura”, trata de como a ficção moderna revisita o conceito de *mimesis*, desfazendo a ideia de obra como representação da realidade, como repetiu durante muito tempo a tradição metafísica, para abordá-la como manifestação da verdade, àquela que mostra não a realidade em si, mas o que esta esconde por trás do discurso do progresso; cortina que se desfaz com o processo de criação que, ao invés de representar o real, acrescenta algo a este, no caso, o romance moderno, para contrapô-lo em suas diversas formas de manipulação e controle.

Diretamente ligado à ficção, o romance, na esfera do *insólito*, isto é, objeto singular que engendra seu próprio funcionamento, tende a ser o espaço da reflexão, tanto para quem escreve quanto para quem lê. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, por exemplo, esse jogo enigmático e desvelador de escrita e leitura servem para o personagem se colocar à procura de sua identidade: “Sinto que fujo de mim e, quando acordo, transparece, o fio mais agudo, a questão que ultimamente me desequilibra: ‘Quem sou?’” (LINS, 2005b, p. 192). Esse tema é caro para a literatura contemporânea, cujos personagens entram num processo de despersonificação em busca de uma identidade que foi perdida devido os “rótulos” que a sociedade acaba nos imputando e ao excesso

de realidade que acaba ofuscando, ou escondendo, quem realmente somos. Essa questão está explícita nos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa intitulados “O espelho”, objeto que, como a ficção, reflete o outro ou distorce a imagem original para trazer à tona o que se esconde por traz desta.

O último ensaio, nomeado “A Narrativa Intempestiva”, versa sobre os desdobramentos do conceito de contemporâneo, lido e interpretado por Agamben. Segundo o autor, o contemporâneo é paradoxal porque está sempre à frente de seu tempo, porém, não pode escapar ou negá-lo, já que ninguém pode fugir de sua época. Isso reflete no narrador contemporâneo, que corresponde à altura seu tempo, com todas as transformações que se propõe, fazendo da narrativa, melhor dizendo, da literatura contemporânea, algo intempestivo que nega-se a seguir padrões e paradigmas do momento, sem fugir à sua época. Nesse sentido, a literatura, ao se afastar dos modelos vigentes em prol de sua natureza indomável, acaba por criar um espaço próprio – universo de palavras – que, tiradas do uso comum, pode criar novos sentidos, realidades outras, cujo acesso se dá através do texto.

Essa virada da literatura, em que as palavras não correspondem mais ao seu sentido comum, se dá, como aponta Foucault, no final do século XIX, com a presença de Mallarmé, que, com sua poesia, vai desconstruir totalmente o conceito de literatura, ou o princípio de criação literária predominante até então. Essa mudança deixará a crítica sem chão, incapaz de abordar este objeto obscuro e potente, literatura moderna, e dela exigirá também uma transformação, um apossar-se de novas armas para enfrentá-la. Nesse contexto surge Blanchot com o conceito de *fora*, já citado aqui, que via a literatura como um *não-lugar*, e cujo escritor, para habitá-lo, devia perder toda e qualquer referência, inclusive a si mesmo, para trazer à luz algo novo, algo completamente diferente, uma espécie de solução para encarar a coisa insólita que se tornou a literatura contemporânea, que emerge das profundezas da criação para nos tirar da zona de conforto e nos indicar, através da exposição estética de nossas angústias e anseios, a saída para tempos sombrios: a vida pelo pensamento.

O ROMANCE ENSAIO OU O ENSAIO ROMANCE

26 de abril de 1974

Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia – Julia Marquezim Enone -, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber [...] Nos últimos dias, entretanto, uma ideia vaga e que não quero ainda registrar começa a rondar-me [...]

1º de maio

A ideia persiste e se define. Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa. Afinal, muito do que eu possa dizer sobre Julia Enone terá valor para mim unicamente, como as fotografias de família. Privado apesar da atração que sobre mim exerce o novelesco, da habilidade e da energia indispensável à arte de narrar, correria o risco de palidamente sugerir o perfil da minha amiga [...] (LINS, 2005b, p. 7-8).

Assim começa *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005b), último romance de Osman Lins, e seu narrador, solitário e melancólico, deixa claro logo nas primeiras linhas o objetivo do projeto: ao invés de falar de sua amante Julia Marquezim Enone, prefere escrever um ensaio sobre o livro nunca publicado pela autora, que ele lê toda noite, o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, que intitula seu ensaio-romance ou romance-ensaio.

O texto, em forma de diário, traz datas em suas páginas, que abrange o período de 26 de abril 1974 a 23 de setembro 1975. Segundo o autor, essa configuração conseguiria estabelecer uma relação mais próxima com o leitor, já que o diário não deixa de ter um caráter pessoal. Em todo caso, quando o personagem resolve escrever um ensaio sobre um livro desconhecido, ao invés de narrar a vida da amiga (o próprio admite dificuldades com o novelesco), antes dos reflexos e do processo de reversibilidade que a construção suscita e que, no momento oportuno, abordaremos aqui, está em jogo algumas implicações pertinentes à narrativa contemporânea, como a tênue fronteira entre os gêneros textuais e, principalmente, a questão do narrador, sobretudo o narrador que vai se metamorfosear, fazer-se outro, por meio do qual “o escrito, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar as suas relações com o mundo e consigo mesmo” (BLANCHOT, 2011a, p. 20-21); e é sobre este narrador que vamos nos debruçar com afinco, devido ser ele o condutor do que denominamos narrativa, isto é, do ato de narrar.

Decerto que, tratando-se da fusão romance/ensaio, José Paulo Paes dissecou o livro de Lins no texto *O mundo Sem Aspas*: “é um romance que conta a si próprio em forma de ensaio” (PAES, 2004, p. 297). No entanto, enquanto seu foco é a ambiguidade e o teor satírico-paródico da construção, que o crítico vai chamar de vertiginoso – resultado de experimentações, o nosso alvo será a escrita como criação de um universo próprio, no caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, pretende-se encontrar uma saída ou solução para o problema da narrativa, busca incessante na produção de Osman Lins:

Marcadamente a partir de *Nove, novena* (1966), a força ficcional do autor recai na deliberada escolha de um tipo de narrativa apoiada no presente contínuo, sempre ansiando por uma expressividade que “fuja às convenções já mortas e às convenções em fase de agonia”. Evitando “as repetições de formas experimentadas e aprovadas”, porque, para ele, “o que foi feito está morto”, reconhece, porém, que suas inovações partem das conquistas de outros, no território sem fronteiras da literatura (FIGUEIREDO, 2004, p. 301, grifo do autor).

É desse Osman Lins experimental, oriundo de *Nove, novena* (2004), que vamos nos aproximar, sem deixar de citar, é claro, algum livro que antecede essa fase, porque é lá que está o embrião de seu projeto. Em todo caso, Paulo Paes, quando fala de romance/ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia*, esquece que o fundamental nesta “simbiose”, como ele o chama, é o narrador, que se instaura como problemática, essa voz que fala no silêncio do texto, forjada pelo criador para pronunciar o discurso.

É sobre essa questão – o narrador – volto a dizer, o nosso interesse aqui, principalmente o narrador da segunda metade do século XX, que encontra-se no limiar das transformações modernas, período no qual Lins escreve. São nessas possibilidades de estudos que se abrem na opulência da obra e nas lacunas deixadas pela fortuna crítica que vou me movimentar. Para tanto, é preciso, primeiro, localizar Osman no cenário literário latino-americano; perguntar qual o seu papel na literatura brasileira pós-45 é um caminho a ser tomado. Experimentação e limbo, talvez sejam palavras-chave para a resposta.

Osman Lins é herdeiro direto do Modernismo, ou das transformações reivindicadas por esse movimento de vanguarda que abalou as estruturas das artes no Brasil em 1922. Digo herdeiro direto porque Lins está bem próximo da última fase desse movimento, aquele que fecha o terceiro ciclo da construção modernista brasileira, a geração de 45. Apesar de escrever e publicar no mesmo período de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, seu nome raramente aparece ao lado destes nos

manuais de literatura, erro crasso dos críticos diante da grandeza do autor que passou a ser lido e estudado a partir da década de 80, com as publicações de *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance* (1987), de Sandra Nitri; *Osman Lins: Crítica e criação* (1987), de Ana Luiza Andrade, e *Osman Lins: Uma biografia literária* (1988), de Regina Igel. E o que o aproxima dessa geração, além da questão temporal, é o fato de seu trabalho ter como foco a própria linguagem como intercessora da ligação do homem com questões absolutas que o atravessam e o ligam ao Universo:

Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia asseguram a Osman Lins um lugar próprio na literatura brasileira. Com essas obras extrapola a condição de escritor que teria contribuído para a boa média da produção literária do século XX e traça a sua singularidade ao realizar uma poética fundada numa tensão entre a busca do absoluto, a inserção do homem no cosmo e o enraizamento histórico (NITRINI, 2001, p. 46, grifo da autora).

O autor estreia em 1955 com o livro *O visitante*, romance agraciado com o Prêmio Fábio Prado, em São Paulo, porém, é *Nove, novena* (2004) que consolida seu projeto estético, marcado pela construção geométrica ou espacialização da narrativa, o que em *Avalovara* (1973) os críticos vão chamar de palíndromia, devido a leitura ser regida por um palíndromo. O termo *projeto estético* é justamente a marca dos escritores modernistas (a livre pesquisa estética), que vão pôr-se à procura de uma técnica sob a qual as obras vão desenvolver-se, criando uma identidade, um traço peculiar que os diferencie. O próprio Osman Lins escreve brevemente sobre isso em *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*: “Guimarães Rosa centrava sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura” (LINS, 1979, p. 173).

A narrativa sempre fora para ele um espaço de construção, conduzido com rigor pelas mãos do criador. De forma alegórica em *Avalovara*, o tema S, A Espiral e o Quadrado são reflexões sobre essa construção, sobre o ato de criação. A frase em latim que rege o livro como um todo, SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que pode ser lida como “O Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, refere-se a esse cuidado com a criação.

Osman Lins, assim como todo autor de vanguarda, acreditava que o livro era resultado de um trabalho duro com a escrita, de um artesão da palavra: “Não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abduco de minha lucidez; do que escrevo está banindo o acaso. A soberania da consciência é o governo da atenção, que Valéry, na ordem do espírito, preferia a tudo, constituem minhas regras-mestras” (LINS, 1969, p. 15). Não obstante, o personagem central deste livro, Abel,

é um jovem escritor que, a todo o momento, busca nas experiências vividas com e entre as três mulheres enigmáticas (Roos, Cecilia e a inominada) matéria-prima para a elaboração de um livro:

Sim. Mas publiquei tão pouco até hoje! Um ou dois contos. Só. E já tenho quase vinte e oito anos. Sou dos que custam a amadurecer e talvez não amadureça nunca. Sinto e ajo como se tivesse vinte ou vinte e um anos. Creio que já era tempo de ter escrito alguma coisa válida (LINS, 1973, p. 76).

Apesar de ser um escritor elementar, em formação ou inacabado, Abel representa a importância da escrita como modo de vida e reflexão. Não à toa no romance seguinte, *A rainha dos cárceres da Grécia*, foco e objeto deste ensaio, o personagem também escreve só que, diferentemente do primeiro, este último é mais maduro, e não tem pretensão alguma nesse sentido, a não ser falar de sua amada através da experiência da escrita ou falar da escrita por meio de sua paixão.

Este obscuro narrador sem nome, professor de História Natural, é digno de nota, porque funde o ensaio à narrativa ou a narrativa ao ensaio num diário, o que o torna um narrador, no mínimo, insólito. Para tratar de questões como esta, é preciso retomar e fazer algumas considerações relacionadas às transformações que passou o romance, gênero impetuoso que, ao longo do século XX, graças à genialidade de escritores, como James Joyce, Marcel Proust, Kafka e Virgínia Woolf, se doaram às mutações no seu eixo central: o narrador que, ao longo do tempo, implodiu seu núcleo, transformando-se em múltiplas faces ou em uma face neutra, *informe*, capaz de absorver em seu centro as mais variadas formas.

A virada do século é um período conturbado, marcado por crises e rupturas devido a mudanças estruturais e políticas. O acúmulo dos erros e a insistência em modelos produtivos inviáveis desembocam com violência no século seguinte. É justamente nessa passagem do XIX para o XX que a arte vai sofrer transformações significativas, reivindicadas primeiramente por artistas, como Baudelaire, por exemplo, cuja obra vai eclodir no olho do furacão. O poeta – como explica Walter Benjamin – outrora porta voz da Nação, perde seu posto, agora é só mais um perdido na multidão, que tem que vender sua mão-de-obra como qualquer outro. O que lhe resta é a linguagem, clave inseparável com a qual vai enfrentar a tempestade. E o olho do furacão é justamente a crise que chega e instaura-se nos primeiros decênios do novo século, uma crise de valores que se estende a todas as esferas, gerada pelo “progresso”, que anunciava uma vida melhor

através do advento técnico-científico, no entanto, o que se viu com o advento da máquina no modo-operante da produção foi a chegada da catástrofe.

As guerras civis no continente africano, desencadeadas pelo neocolonialismo, a pobreza dos países periféricos e a grande guerra são mais do que suficientes para constatar a escuridão em que se metera o homem moderno, em sua busca incessante por matéria-prima e poder, homem que há pouco saía do campo para definhar dentro de uma fábrica na cidade. O capitalismo, modelo econômico adotado como ideal, amplia a desigualdade social e substitui o camponês pelo operário. A realidade moldada e construída racionalmente é hostil com aqueles que não se adaptam às novas regras e costumes, por outro lado, não se pode mais confiar no sistema e nas instituições, dominados pelo espírito do capital e do lucro. Logo, há um descompasso entre o discurso do progresso e a prática de fato.

A crise então chega à esfera da linguagem: “Nesse quadro, a presença da palavra *crise* era inevitável. E um mundo em crise é um mundo não sólito, tanto no plano sociológico-psicológico, quanto no da expressão artística. Ocorre uma fecundação recíproca entre o mundo em crise e sua linguagem, estourando em ambos os nexos causal” (COVIZZI, 1978, p. 26). Essa fecundação entre a crise e uma nova consciência que se instaura vai gerar nos artistas uma ânsia, uma sede de transgressão, que não aceita os moldes vigentes impostos por uma realidade mecanizada e hostil; é sob a égide desse espírito rebelde, revolucionário, que vão eclodir os movimentos de vanguarda:

Em 1916, o poeta romeno Tristan Tzara, o artista franco-alemão Jean Arp, o sueco Viking Eggeling e os alemães Hans Richter, Hugo Ball e Max Ernst, então refugiados na neutra Suíça, organizaram em Zurique um movimento casualmente batizado de dadaísmo, termo encontrado num verbete do dicionário Larousse, então folheado pelo grupo. Negando os valores da cultura que imaginavam sustentar a civilização burguesa adoentada, o dadaísmo afirmava-se contra todos os sistemas, sendo a favor apenas do indivíduo; denunciava a falência das elites, que defendiam a guerra; da ciência, que aperfeiçoava as tecnologias da morte; da filosofia, que justificava o poder; da literatura e das artes, que camuflavam a realidade (NAZARIO, 2008, p. 22-23).

O dadaísmo foi o primeiro movimento a se insurgir contra o “novo mundo”, que na verdade não passava de uma repetição do velho mundo em uma nova estrutura. O espírito do movimento, como fica claro na citação acima, é anárquico e destruidor: “Assim, o dadaísmo surge ainda durante a I Grande Guerra [...] contra ‘as miseráveis testas sérias da civilização ocidental!’ Sua deriva como já diz a frase citada por Raoul Hausmann, era o ataque terrorista à hipocrisia piedosa e ao otimismo

pseudo-humanista cujos primeiros frutos de catástrofes eram então conhecidos” (LIMA, 2003, p. 47).

Após o dadaísmo de Tristan Tzara, insurge do subterrâneo o surrealismo de Breton, cujo princípio está no refúgio sombrio da inconsciência do homem recém-descoberto pela psicanálise de Freud. A realidade irracional do inconsciente toma o protagonismo da razão nas obras de arte; o universo absurdo do sonho emerge como verdade diante de uma sociedade racional doente. A atitude das vanguardas não é somente estética, mas também política. O ataque dirige-se à esfera formal, mas também à esfera social, principalmente ao modelo de vida do pequeno burguês.

É nesse clima de insatisfação, dúvida e desconfiança que vai nascer obras como *Em Busca do Tempo Perdido*, *Ulisses* e *MRT. Dalloway* por exemplo, momento não só de crise econômica e social, mas da crise da linguagem, que não pode mais sustentar uma linguagem pautada na tradição oitocentista. A linguagem precisa liberta-se das amarras, paradigmas ultrapassados, obsoletos, nem que para isso custe a sua própria destruição ou assassinato como diz Foucault: “É, aliás, característico que a literatura, desde que ela existe, a literatura desde o século XIX, desde que ofereceu à cultura ocidental essa figura estranha sobre a qual nos interrogamos, é característico que a literatura tenha atribuído a si mesma certa tarefa, e que essa tarefa seja precisamente o assassinato da literatura” (FOUCAULT, 2016, p. 83-84).

O filósofo francês demarca essa renovação da literatura, que desencadeia em sua autodestruição, a partir da obra de Mallarmé, quando, no rastro do poeta, observamos um esforço, uma obstinação dos escritores para transgredir a linguagem a qualquer custo, devido a necessidade de inovar. A crise e a necessidade de inovação vão mudar completamente a relação com o livro, que, a partir de então, passa a ser um objeto com fins estéticos distantes de fins instrutivos e ideológicos: “O livro como fim estético, a crescente renúncia de utilizá-lo em função panfletaria ou pedagógica, acentua-se em escritores como Balzac e as irmãs Brönte diante da linha apostólica dos Dickens e dos Hugos, para culminar com aquele que fará do livro a razão de ser da literatura, Gustave Flaubert” (CORTÁZAR, 1998, p. 32). Para os românticos, além da relação estética, havia uma relação espiritual, no qual o livro era o acesso, a via para compreensão de problemas existenciais; já para o realismo, que tinha uma visão objetiva, contrária ao subjetivismo romântico, a relação com o livro era puramente estética:

Esse retorno ao Livro mostra, porém, uma alteração interna que não permite confundi-lo com o do primeiro romanticismo. Nesse se afirmava o Livro por razões principalmente existenciais, de afirmação individual; é o caso de Chateaubriand, de Byron, de Leopardi, e mesmo de um William Blake. Ao passo que para o realismo – que se levanta contra o romântico já desnaturalizado – a afirmação do livro se apoia em bases estéticas (CORTÁZAR, 1998, p. 32).

Essa relação estética com o livro, que começa no início do século XIX, vai encontrar em Marllarmé o seu apogeu; a forma vai ultrapassar o espaço do livro como veículo, definido agora por razões estéticas, isto é, o livro passa a ser definido menos por seu conteúdo do que pelo seu trabalho com a linguagem. Ou seja, a maneira de ler e escrever são modificadas, seguem agora de maneira não linear. Portanto, o romance acolhe em seu bojo essa crise e faz dela uma força motriz, matéria-prima de criação, pois o narrador que encontramos é o resultado de uma mente conturbada, solitária e melancólica, que narra não mais para “aconselhar”, como diz Benjamin¹, mas para tentar entender a si próprio como ser e sua relação com o mundo, qual o sentido da existência e seu papel na sociedade, já que, agora, ao contrário das narrativas épicas que exaltavam a ação ética e heroica dos personagens, o conflito está no campo individual e coletivo, das relações com o meio:

Ao estudar, por volta de 1829, na terceira parte de sua *Estética*, dedicada à evolução da poesia, as particularidades do gênero épico, Hegel constatou que a epopeia propriamente dita havia desaparecido para dar lugar a uma espécie prosaica, em que o ideal heroico determinativo da ação é substituído pelo embate das situações privadas no campo e na cidade. Busquemos, dizia ele, as representações épicas no outro ciclo que o da epopeia. O romance – e Hegel se referia especialmente à *novela idílica*, tomando como exemplo *Herman e Doroteia* de Goethe – era a epopeia do mundo moderno, a representação épica possível numa sociedade que se tornara prosaica, organizando-se como um todo sob o império político da ordem civil legal do Estado burguês, como o qual conflita a individualidade (NUNES, 2009, p. 204, grifo do autor).

Esse sentimento – espírito transgressor – nascido do caos ou das trevas do velho mundo vai atravessar os mares e oceanos para aportar nos continentes periféricos, que, por sua vez, vão se reinventar artisticamente, criado a partir da peculiaridade de suas raízes e problemas sociais. No caso do Brasil, trata-se do modernismo, movimento de vanguarda, que vai chamar para si a responsabilidade de inovação e atualização de nossa brasilidade, voltando-se para as coisas da terra,

¹ Tudo isso aponta para o parentesco entre esse senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou uma sugestão prática [...] de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas se “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade [...] A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo (BENJAMIN, 2004, p. 216-217).

isto é, para os elementos que nos compõe como nação, através de obras como *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Macunaíma* (1928). Esse contexto é marcado pelo esforço dos escritores brasileiros de construir uma literatura própria, original, através da livre pesquisa estética (experimentações). O movimento, como bem sabemos, é marcado por três fases: da publicação de *Memórias Sentimentais a Paixão Segundo G.H* (1964), de Clarice Lispector, por exemplo, são quarenta anos de diferença, e ainda podemos ver desdobramentos do modernismo. O que os une, apesar da diferença, não só Oswald de Andrade e Clarice Lispector, mas todo escritor moderno, é a ruptura com o modelo de mimese, representação, como explica João Alexandre Barbosa:

Por isso o moderno é indissociável da insegurança: entre buscas, rupturas e retomadas, o seu desígnio é a desconfiança em relação ao ajuste entre representação e realidade. Daí um corolário inevitável: acoplada à crise de representação, vem sempre a crítica das articulações. É, deste modo, muito conseqüente que o Moderno, em literatura e nas artes, esteja saturado pela consciência *em abîme* que a crítica traz em seu bojo e que se instala como substância do texto criativo, abrindo sulcos de grande tensão no próprio tecido da composição (BARBOSA, 1983, p. 23, grifo do autor).

Essa ruptura com a representação é a crise da mimese, isto é, a crise da linguagem que se instaura a partir do século XX como forma de representação de um mundo rápido e voraz², no qual as ações passam a acontecer simultaneamente em um curto espaço de tempo. A comunicação torna-se mais fácil, e as distâncias diminuem devido os avanços e adventos tecnológicos. Essa nova relação com a realidade vai modificar completamente os hábitos e modos de vida das pessoas. É preciso equiparar a linguagem à rapidez e transformação do mundo, e a ruptura com essa realidade, que agora vai ser vista através dos textos, foi o modo encontrado por esses escritores não só para corresponder às transformações ocorridas, mas para colocar em xeque o que o homem chama de progresso, que a tudo destrói e devora.

A ruptura consistia em afastar-se da realidade mecanizada e objetiva para ir em direção à essência da criação poética, o que acabou gerando um universo próprio, particular, construído de palavras, isto é: “a difícil operação de articular metalinguagem e história, conseguindo, por isso mesmo, transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem” (BARBOSA, 1983, p.

² “A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama ‘a civilização do mosaico eletrônico’, uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela simultaneidade e interpenetração, de compreensão da forma como tal foi anunciada pela conjugação da grande imprensa como o noticiário telegráfico” (CAMPOS, 1967, p. 151).

23). Ou seja, houve uma troca pela mimese da realidade para a mimese da obra, uma realidade voltada para as sinuosidades complexas da criação poética.

É nesse contexto que surge a obra de Osman Lins, no período do pós-guerra, já um pouco distante das *Memórias Sentimentais de João Miramar* – marco zero de nossa prosa modernista – mas cujo modo-operante das experimentações modernas ainda está em vigor. E uma das consequências das experimentações modernas, levadas ao limite, é borrar a fronteira entre os gêneros textuais, o que dá aos textos um caráter indefinido, inclassificável. Há um distanciamento de um ciclo romanesco em prol da reflexão através da escrita, que oscila entre os gêneros: ora poema, ora ensaio; ora transforma-se em narrativa, um gênero disforme, em constante transformação, o que se tornou comum chamar de escritura³. *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, talvez seja o exemplo mais claro nesse sentido em nossas letras. Nesse livro, a autora não está preocupada com enredo ou forma; afasta-se de qualquer roteiro ou conteúdo, se necessário, o que a move ou lhe interessa é apenas a liberdade da escrita.

Alguns críticos acreditam que o pós-guerra demarca outra mudança na narrativa, os textos voltam a ter um caráter autobiográfico ou jornalístico devido o absurdo da guerra no qual os esteios humanos foram destruídos, e agora era necessário refletir sobre o que acontecera, é o que nos diz Georges Steiner:

A característica dominante do cenário literário atual é a superioridade da “não-ficção” – da reportagem, da história, da discussão filosófica, da biografia, do ensaio crítico – sobre as formas imaginativas tradicionais [...] As memórias de *madame* Beauvoir são os que seus romances deveriam ter sido, prodígios de imediação física e psicológica; Edmund Wilson escreve a melhor prosa dos Estados Unidos; nenhum dos inúmeros romances ou poemas que abordaram o terrível tema dos campos de concentração emula à verdade, à controlada paixão poética de *The Informed Heart*, à análise factual de Bruno Bettelheim. É como se a complexidade, o ritmo e a monstruosidade política de nossa época tivessem assombrado e feito recuar a imaginação confiantes dos arquitetos da literatura clássica e do romance do século XIX [...] (STEINER, 1988, p. 25, grifo do autor).

As duas grandes guerras representam a fissura na história do humanismo, assim como o abalo estrutural e estético, foram fatos decisivos e marcantes na vida de intelectuais e artistas da

³ Esse princípio fundamental de contaminação (que deixa, portanto, de ser *um* princípio simples) é indicativo do próprio literário enquanto escritura e leitura. Como Derrida expõe em “La Loi du genre” [A lei do gênero], todo texto literário participa, mas não pertence a um único gênero, pois, antes de mais nada, nenhum gênero tem suas regras definidas de uma vez por todas em algum lugar. Os gêneros literários não brotam em árvores, mas resultam de convenções, que se transformam ao longo do tempo, não sendo na maior parte das vezes sequer codificadas, mas postas em práticas e transformadas no corpo mesmo dos textos (NASCIMENTO, 2014, p. 12-13).

época. Nada será como antes depois das trincheiras e bombardeios aéreos. Apesar de ter se concentrado na Europa (os textos de Steiner abordam obras de escritores que vivenciaram esse período), ninguém está imune à catástrofe ou ao trauma da guerra. O que nos interessa é a observação do pensador alemão sobre as mudanças significativas que sofreu o romance; contar uma história já não basta, pois o momento delicado exige reflexão, denúncia; por conta disso há uma fuga do romanesco em prol de memórias, reportagens e textos não ficcionais.

São inúmeras obras que se voltam para a realidade sem rodeios como registro de um momento sombrio da história, sem fugir da labuta da língua, do cuidado estético para com os textos. Sem dúvida, percebe-se uma volta a textos jornalísticos, autobiográficos e ensaísticos depois das invenções e rupturas proporcionadas pelos movimentos de vanguarda no início do século, porém Steiner faz um recorte europeu da situação: na América Latina, por exemplo, a ruptura com modelos estabelecidos e as experimentações continuam a todo vapor, e é justamente nesse período que surge *O Jogo de Amarelinhas* (1964), de Julio Cortázar, livro emblemático que preza pela desconstrução e fragmentação da narrativa.

Na própria Europa do pós-guerra, especificamente na França, aparece o *nouveau-roman*, movimento de escritores que tinham em comum a característica de sistematizar e levar ao limite as experimentações modernas:

Como bem salientou Albérès em sua *Histoire du Roman Moderne*, nada ou pouco havia de propriamente novo nestes gêneros de romances. Proust, Kafka, Joyce, Musil, Virgínia Woolf, dos Passos, Faulkner e outros já apresentavam aquelas novidades em suas obras. Apenas a sistematização dos usos dessas descobertas, unidas à consciência temporal e geográfica das pesquisas desses romancistas, deu-lhes uma audiência que em pouco tempo se tornou universal (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 16, grifo da autora).

A palavra “pesquisa”, que aparece na fala da professora Leyla Perrone-Moisés, não é gratuita. O romance acaba tornando-se um espaço de pesquisa e experimentação, laboratório da narrativa, que, a partir de então, nunca mais será a mesma, vivenciando um processo contínuo de transformações, metamorfoses. Osman Lins deixa claro essa concepção de vanguarda em relação ao romance por meio de seu narrador: “é construção verbal, feixes de alusões, laboratório de instrumentos, campos de prova de materiais tantos novos como aparentemente obsoletos” (LINS, 2005b, p. 46). No entanto, o romance não se doa apenas às questões estéticas, na passagem do século XIX para o século XX, ele aproxima-se também de um pensamento científico e torna-se um campo de estudos sociológicos:

O romance teria ganho em amplitude e em importância, seria a forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da pesquisa social (observem as palavras *étude* e, especialmente, *enquête*); torna-se, pelas suas análises e investigações psicológicas, uma *Histoire morale contemporaine*; ter-se-ia imposto os métodos e os deveres da ciência e poderia também, portanto, reivindicar, os seus direitos e as suas liberdades. Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológico-experimentais (AUERBACH, 2015, p. 446, grifo do autor).

Se fomos pensar no romantismo e realismo, escolas nas quais o romance se desenvolveu e se consolidou como gênero, a questão estética estava associada ao registro e estudo da sociedade burguesa, mostrando tanto seus méritos como civilização como também suas anomalias. Isto é, o romance moderno ascende como gênero junto à ascensão da burguesia: “O romance da época moderna coincide com a ascensão da burguesia. Alargando continuamente o domínio de sua matéria ficcional, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente, em sua infraestrutura, novas técnicas narrativas e estilísticas” (JOSEF, 1993, p. 15). Se alguém pretende estudar a formação da nação brasileira, por exemplo, terá, sem sombra de dúvida, que ir aos romances de Machado de Assis, pois lá está a concepção social sob a qual fomos formados. No caso, refiro-me à estrutura agrária-escravocrata, determinante em nossa constituição, que, até hoje, infelizmente se faz sentir.

Em relação à estrutura agrária-escravocrata que acabamos de destacar acima, é importante tecer alguns comentários relacionados à formação de nossa ficção, entre eles, a relação *homem versus natureza*. A partir dessa relação, vamos ter duas frentes que consolidaram a ficção brasileira – principalmente depois da morte de Machado de Assis, nosso primeiro escritor moderno. A primeira, está ligada ao conflito do homem com a terra, da impossibilidade de viver harmonicamente com esta, pois ela é acolhedora e hostil. Este conflito instaura-se tanto na cidade como no campo, ou seja, pode-se situar tanto numa região rural quanto urbana; a segunda está ligada à relação do homem consigo mesmo e com outros homens: atitudes e comportamentos colocados em xeque pelo próprio homem, a ficção como reflexo, espelho de sua consciência nebulosa. Em ambas encontra-se o conflito existencial que vai ser cada vez mais explorado pela ficção moderna.

Essas duas frentes tiveram início no romantismo de José de Alencar, Bernardo Guimarães e Antônio de Almeida, passando pelo regionalismo de Visconde de Taunay e Franklin Távora. Só para exemplificar essas duas frentes a partir do modernismo – com todas as ressalvas que podem

surgir porque em literatura nada é exato – temos *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, relacionada ao conflito do homem com a terra, e *São Bernardo*, do mesmo autor, relacionada ao conflito do homem com sua consciência. Sem dúvida, dois romances que sofisticaram e ampliaram o que fora começado anteriormente, mostrando a evolução de nossa ficção. A partir de então, o que vemos é uma onda de experimentações sem limites que vai contribuir para o crescimento desse gênero tão nosso, isto é, tão urbano e industrial.

Trouxemos, até aqui, informações importantes sobre a constituição e formação do romance moderno, baseado em constantes experimentações que possibilitaram o gênero ser o que conhecemos hoje.

O ensaio, gênero impessoal que debruça-se sobre um objeto, geralmente uma obra de arte ou questão filosófica, sem exaurir o que investiga, deixando em aberto para problematizações futuras, passa a ter um protagonismo maior nos textos devido seu caráter de investigação e invenção ao mesmo tempo. Um ensaísta mais do que notável, Jean Starobinsk, ao receber um prêmio por seus ensaios, vai em busca de sua origem a partir das questões que se coloca: “Receber o Prêmio Europeu do Ensaio me leva a uma interrogação: seria possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a nenhuma regra? Que poder atribuir a essa forma de escrita; e quais são, nos fins das contas, suas condições, deveres e chaves?” (STAROBINSK, 2018, p. 13).

O escritor suíço segue sua investigação a partir da palavra francesa *essai*, que, por sua vez, tem origem na palavra latina *exagium*, e significa: “‘balança’; ‘ensaiar’, deriva de *exagiare*, que significa ‘pesar’. Nas vizinhanças desse termo, encontramos ‘exame’: agulha, lingueta do fel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de ‘exame’ aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros” (STAROBINSK, 2018, p. 13), ou seja, palavras que remetem à investigação, à pesagem e busca de algo, num sentido restrito, mas também enxame de palavras e liberdade de criação: “Essas são, não há como negar, autênticas cartas de nobreza semântica, que nos fazem admitir que a melhor filosofia há por bem manifestar-se na forma de ensaio” (STAROBINSK, 2018, p. 14).

O que quero mostrar com as palavras do pensador suíço, além do sentido e conceito de ensaio, é que este gênero, ambíguo por natureza, não está preso à investigação ou medida de uma

forma, mas pode também se colocar como criação dentro de sua proposta. E é isso que vemos nas produções ensaística contemporâneas. O ensaio vai ser adotado pelos escritores de vanguarda para consolidar a invenção e estranheza de suas obras, isto é, o gênero vai servir para legitimar as transformações modernas, contrastando a medida, valor da literatura do passado com o contexto da produção atual. São conhecidos os ensaios de Erza Pound sobre Joyce e Mallarmé, em que aparece o termo *make it new*, por exemplo; os manifestos antropofágicos de Oswald de Andrade, que não deixam de ter um tom ensaístico quando trata da urgência da criação de uma literatura verde amarela; os ensaios de Manuel Bandeira e Mário de Andrade sobre música e folclore brasileiro, ou os ensaios dos irmãos Campos e Décio Pignatari sobre o movimento da poesia concreta⁴. Assim, o ensaio passa a ter papel fundamental na construção da literatura moderna no século XX, por conta também dos estudos do formalismo russo e da renovação da crítica literária nesse período, que era obrigada a se reinventar para abordar e receber as experimentações modernas⁵.

Osman Lins parecia estar afinado com essa nova tendência (o ensaio) que tomou de assalto os escritores de vanguarda, pois sua obra é marcada por uma faceta ensaística tão importante quanto a ficcional. Claro, a menina de seus olhos não deixa de ser a ficção, principalmente o Osman Lins de *Avalovara*, mas não podemos desprezar ensaios, como *Guerra Sem Testemunho* (1969), em que o autor cria um personagem – Willian Mapou – para falar de sua concepção da criação e do papel do escritor na sociedade. Já em *A rainha dos cárceres da Grécia*, seu romance derradeiro, essas faces se fundem num toque experimental da escrita, motivo e força motriz desse trabalho.

Nascido em Vitória de Santo Antão, pequena cidade do estado de Pernambuco, em 5 de julho de 1924, Osman Lins teve uma infância simples, cercado pela avó paterna e pela tia, já que

⁴ “Os movimentos da poesia concretista e práxis, provocando uma intensa agitação de ideias críticas e poéticas, deu lugar a valiosas manifestações críticas pela pena de Haroldo de Campos, Décio Pgnatari, José Lino Grunewald, Ferreira Gullar, Mário Chamie, Pedro Xisto, sem falar em estudos de Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira, e de alguns anteriormente citados” (COUTINHO, 1980, p. 105).

⁵ Algumas ponderações de Afrânio Coutinho (*Da Crítica e da Nova Crítica*) dão margem a que se insista no problema das relações entre crítica e obra de invenção: “O experimentalismo na linguagem e na expressão caracteriza grande ala da poesia e prosa contemporânea, o que não podia deixar de refletir-se na crítica, arrastada também ela para as invenções linguísticas no justo desejo de armar-se para corresponder as exigências de interpretação da literatura moderna. É-nos lícito, aliás, afirmar que o advento da nova crítica está condicionado ao estágio correspondente da evolução literária e de sua interpretação. Um Joyce, um Proust, um Kafka, um Pound introduziram novas dimensões na literatura que escapariam aos critérios e ao instrumental pouco precisos da crítica oitocentista, e muito menos ao impressionismo, daí a pesquisa de novos métodos de abordagem e novos recursos de análise” (COUTINHO, 1980 apud CAMPOS, 2013, p. 19).

o autor perdera a mãe ao nascer, fato que lhe marcaria pelo resto da vida: “veio ao mundo, parece, como único encargo de ser a minha mãe. Cumprida essa tarefa, morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer de minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí” (LINS apud IGEL, 1988, p. 30). A partir de então, a avó, Joana Carolina, e a tia, Laura, tomam para si a responsabilidade de criá-lo. Mulheres fortes que deixaram impressões indeléveis na personalidade do adolescente que, mais tarde, escreveria “Retábulo de Joana Carolina” e para homenageá-las.

Segundo sua biografia, Regina Igel, Osman Lins foi uma garoto de poucas leituras (*Inocência e As Viagem de Gulliver*), pois gostava mesmo era de jogar futebol, de preferência como goleiro, para não correr muito. O gosto pela narrativa viera do tio caixeiro-viajante, Antônio Figueiredo, que, segundo Osman, nunca lera um livro, mas era um exímio contador de histórias. Do pai, alfaiate, aprendera o gosto pela medida e pelo corte preciso. Passada a adolescência, mudou-se para a capital, onde começaria uma busca pela independência financeira para botar em prática seu plano: ser um autor de ficção. Ainda em Recife começa a esboçar seus primeiros contos, que constituiriam, nesse primeiro momento, a busca por uma voz, um estilo próprio. E a partir de então não para mais de escrever. Uma determinação encontrada em poucos jovens é o que se pode notar na bibliografia de Osman Lins: escrever para além de um gesto egocêntrico e estético, um chamado (vocação) do qual não se pode ser indiferente.

Em 1961, o autor, já premiado e residindo em São Paulo, faz uma viagem à Europa como bolsista da Aliança Francesa, e como a escrita tornara-se um hábito tão natural e necessário quanto respirar, Lins não podia deixar de registrar as impressões da viagem em seu Diário de Bordo⁶. Mais tarde nasce o livro *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963); antes, Osman já escrevera *Os gestos e O visitante*, e estava em pleno processo de *O fiel e a pedra*. A professora Sandra Nitrini, uma das primeiras pessoas a se debruçar sobre a obra de Osman, faz uma observação importante desse período:

Nessa ocasião, encontrava-se no prelo *O fiel e a pedra*. A respeito desse romance, Osman Lins chega a afirmar que corresponde a uma “plataforma de chegada e de partida”, encerrando uma parte de sua ficção em termos tradicionais. Depois viriam seus livros sempre inovadores [...] Olhando, hoje, à distância, penso que a formulação “plataforma de

⁶ Manuscrito encontrado no arquivo de Osman Lins – Instituto de Estudos Brasileiros, USP.

chagada e de partida” entremeada da palavra “retiro” pode ser aplicada ao ano de 1961. Sua primeira experiência ultramarina representou para ele uma espécie de reclusão, conforme registrou em 31 de janeiro, em seu Diário de Bordo (NITRINI, 2004, p. 35, grifo da autora).

Ou seja, Osman Lins estava imerso à escrita, movido e guiado pela palavra, lapidando a coisa como um artesão recluso à procura da joia perfeita, no caso a ficção, objeto de sua paixão. O livro tem um caráter ensaístico, principalmente quando se volta para a leitura do narrador ao deparar-se com as obras renascentistas: “que receberemos nós, verdadeiramente, das obras elaboradas fora de nosso tempo, sejamos cronológico, seja sociológico? Que receberemos dos gregos, dos totens, de toda a arte sacra, com seus anjos? A captação desses mundos é demasiado imperfeita e sempre equivocada” (LINS, 1980, p. 135). O livro *Marinheiro de primeira viagem* encontra-se entre *O fiel e a pedra* e *Nove, novena*, como um rito de passagem para a segunda fase de sua obra, marcada pela experimentação e pela busca incansável de uma solução, saída para a narrativa, que fuja dos moldes tradicionais. O que diferencia *Avalovara* e *Nove, novena* de *A rainha dos cárceres* é que este último, aparentemente, tem uma proposta ensaística quanto à escrita: “Pensei bem e decidi não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo” (LINS, 2005b, p. 11), ao contrário dos dois primeiros que presam pelo detrimento de uma linguagem objetiva da realidade em prol da realidade da própria linguagem:

Em ambos (*Nove, novena* e *Avalovara*) está banida a ilusão da realidade e mesclam-se poesia e prosa, imaginação e cerebralismo, lirismos e crítica, indagações e reflexões, cultura erudita e popular, descrições pictóricas e eventos prosaicos, dissertações e trechos insólitos, metalinguagem, invenção e fidelidade às raízes nordestinas e ao contexto social, numa rigorosa construção da estrutura narrativa (NITRINI, 2004, p. 46, grifo da autora).

Isso aparentemente porque o ensaio-romance *A rainha dos cárceres da Grécia* é a ficção da ficção, isto é, tanto o livro de Julia Marquês quanto o ensaio que está sendo escrito só existem no campo da criação, são artificios para legitimar e refletir sobre a criação literária, este espaço onde o improvável e o impossível são mais do que matéria do possível:

Patente a minha desvantagem em confronto com os fictícios autores de diários imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aries*), por Gide (*Sinfonia pastoral*). Ocupam-se todos de mulheres – de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes -, enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais (LINS, 2005b, p. 14, grifo do autor).

São muitos os forjadores de livros fictícios. No rastro de um Jorge Luis Borges, de *Ficções*, e de toda uma tradição moderna, que visa arrancar irrealidade da realidade para contrapô-la e ampliá-la, Osman Lins cria um livro para escrever outro livro: o ensaio, que tem como título o

nome do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, objeto e alvo do ensaio. O reflexo e a ambiguidade do texto remete ao objeto livro, que, por sua vez, reflete o mundo: “se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto” (BLANCHOT, 2013, p. 138). Assim, o texto torna-se o próprio mundo onde vivemos e nos movimentamos enquanto leitores. A “trapaça”, artífice da ficção, legitima os acontecimentos no mundo livro:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história, e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipnose?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiado na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala é artifício” (LINS, 2005b, p. 71).

O romance *A Rainha dos Cárceres* traz em suas páginas recortes de jornais e revistas, noticiando acontecimentos paralelos à escrita do ensaio. O texto é entrecortado por notícias de violência e pobreza da cidade de Recife, como denúncia à chaga social como artífice para legitimar a história ou mesmo para criar um universo particular. Esse procedimento, assim como outros, não é exclusivo da modernidade. Desde o século XVIII, nota-se esse tipo de artífice, são inúmeros livros que partem de um documento ou fato acontecido para realizar-se, cito, por exemplo, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que ficcionaliza ou retrata a guerra de Canudos. Euclides, que era jornalista e fora até Canudos cobrir a guerra, parte de fatos e documentos históricos para escrever o romance. E o curioso nesse livro tão nosso, Antônio Conselheiro, por tudo o que fez e pela excentricidade de sua figura, é menos real do que ficcional, ou seja, o protagonista principal, não só do livro de Euclides, mas da guerra de Canudos, faz o caminho inverso, da vida real para a ficção (Antônio Conselheiro é também personagem de outro livro de ficção, *A Guerra do Fim do Mundo*, de Mário Vargas Ilosa).

Hoje, tornou-se comum na narrativa contemporânea trazer personalidades da vida real para interagir com personagens ficcionais. Realidade e ficção fundem-se para dar vazão à realidade da linguagem, isto é, à literatura. A própria literatura doa-se para a ficção. A grande literatura designada pelos clássicos ou seus autores (*Dom Quixote*, *Crime e Castigo*, *Moby Dick*, *O Escaravelho de Ouro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Alice no País das Maravilhas*), que aparecem espalhadas nos romances como referência e mote para a escrita, viram personagens da

literatura contemporânea. E quando trata-se de ficção da própria ficção, seja autor ou livro usado como personagem de romances e narrativas, logo nos vem termos como *intertextualidade*, *metalinguagem*, *metaliteratura* ou *metaficção*⁷, o que não deixa de ser importante, mas não é o propósito aqui dissertar sobre esses conceitos já muito explorados pela crítica, o importante aqui é tratar a referência como paradigma a ser seguido e superado, como deve ser toda referência. Até porque quando um escritor cita um livro ou autor não está pensando nesses termos criados pela crítica, mas sim trazer à tona uma referência luminosa. Inúmeros autores, entre os mais populares e traduzidos ao redor do mundo, como Gonçalo M. Tavares, Roberto Bolaño, Henrique Villas-Mata, Thomas Pynchon, só para citar alguns, buscam na grande literatura razão e motivo para seus livros.

Mais do que homenagem e gratidão a esses autores e livros, responsáveis pela formação de muito de nós, eles apontam para o leitor elementar a fonte, origem desse grande universo livresco. É lá que está o elixir mágico que deve nutrir todo aquele que se pretende um bom leitor ou escritor. Não é impossível ler e escrever bem sem antes passar pelo cânone ocidental, no entanto, a falta desse conhecimento, passado através dos livros de geração a geração, pode prejudicar e limitar a criação. Não imagino um autor brasileiro escrever sem nunca ter lido Machado de Assis, por exemplo.

O livro traz, do começo ao fim, referências da ficção e da cultura livresca, pois o narrador é um leitor inveterado: “Tenho maus olhos, eu, a quem tanto comprazem os livros. Qualquer esforço maior prejudica-os; o meu gosto de ler é temperado pelo risco. Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia) tenho um ar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo, o que é certo” (LINS, 2005b, p. 34). Solitário e sombrio, o narrador encontra nos livros um refúgio à melancolia dos dias, prefere os livros à vida prática do mundo, nem que para isso implique sua própria saúde. As referências

⁷ Mais recentemente, os termos *metaliteratura* e *metaliterário* tiveram seu emprego alargado, sobretudo no discurso jornalístico, sendo aplicado a todas as obras contemporâneas que aludem a autores e obras do passado. Esse tipo de obra é considerado como típico da pós-modernidade. O uso alargado do termo não se sustenta em termos de teoria, e atribuí-lo à pós-modernidade é ignorar a história literária. Em termos de teoria, é uma generalização que se afasta da definição mais restrita de Linda Hutcheon, seguida pelos teóricos anglófonos. Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

aparecem na fala do narrador que cita os autores clássicos da literatura ocidental, são inúmeras as citações de trechos e nomes de autores, como já havia falado, o que demonstra ser um grande estudioso da literatura contemporânea, apesar de não reconhecer-se como tal. Porém, passa noites insones na biblioteca pesquisando a ficção, declaradamente o objeto de sua paixão. Assim, depois de longos dias no hospital, resolve ir até a biblioteca pública municipal no intuito de encontrar alguma relação dos personagens do romance de Julia com personagens da ficção universal.

Por isso, embora desejasse fazer uma sondagem sobre os nomes de certos personagens da *Rainha dos Cárceres*, fui adiando. E hoje, à tarde, cumprindo decisão formada na extensa noite hospitalar, fui à Biblioteca Municipal. Caminhava para uma revelação – ao menos, para uma hipótese –, devida apenas ao acaso (ninguém mereceu confiança de Julia M. Enone envolvendo o seu curioso projeto literário), ou, sendo mais preciso, aos indícios distribuídos por ela e que desempenham, no romance, função idêntica à do conceito nas charadas pitorescas (LINS, 2005b, p. 35, grifo do autor).

Nessa busca de correlação com as personagens do livro de Julia, logo aparecem personagens de clássicos da literatura infanto-juvenil que povoaram história de pirataria e aventura. O vidente e quiromante Pretty Perrot, o pirata Calico Jack, do lendário navio *Trinidade* e a marinheira Anne Bonney, que embarca disfarçada de homem no navio, porque, segundo dizem, mulher traz má sorte à tripulação, são as personagens que surgem correlacionados. A correlação com personagens e livros da literatura universal, além de homenagear o mundo da ficção, mostra que o romance de Julia segue uma tradição da literatura moderna, de parodiar ou reler grandes clássicos, cujo maior exemplo entre nós é *Ulysses*, de Joyce, que transpõe para a modernidade os personagens de Homero, numa versão pitoresca e atualizada de acordo com os novos tempos.

Mas todo esse conhecimento ficcional mostra-se inútil diante de um sistema produtivo capitalista, onde a leitura e a literatura são secundárias, visto até mesmo como atividade de vagabundos solitários ou de pessoas sem ambições: “Imóvel, infiltrado de trevas, tudo confuso em mim, o que não era essencial fez-se pó – ou fez-se escuridão – e só algumas imagens prevaleceram, isoladas de tudo: o saldo não copioso e constituído quase sempre de coisas não comerciáveis” (LINS, 2005b, p. 55). É o que se ganha quando dedicamos nossa vida à inutilidade da literatura, o “saldo”, como fala o narrador, são de coisas inúteis ou “não comerciáveis”. Porém, o ato de leitura e escrita aparece na obra de Osman Lins como resistência e rebeldia diante de um sistema voraz que a tudo transforma em mercadoria, gerando produtos pasteurizados e descartáveis, cujo único fim é o consumo desenfreado. No entanto, as coisas não comerciáveis, como os livros e a literatura,

trazem em seu bojo a liberdade e, por conseguinte, a vida através do pensamento. Coisa que mesmo doente dos olhos, o narrador não abre mão.

A rainha dos cárceres da Grécia usa as mesmas técnicas – fragmentação e desconstrução da narrativa – exploradas nos dois primeiros livros que o antecedem (*Nove, novena e Avalovara*), só que, diferentemente desses, a linguagem é menos poética e mais grudada à realidade por ser um ensaio, que exige uma linguagem mais objetiva. Claro que essa diferença é muito sutil, percebida pelas notas de rodapé que o texto traz e pela linguagem científica usada pela crítica literária, que, por vezes, o autor adota. O narrador, falsamente, avisa que está escrevendo um ensaio e que não tem a menor aptidão para a narrativa, porque aos poucos o leitor vai sendo envolvido pela prosa ensaística do narrador, cuja voz funde-se com a de Maria de França, personagem narradora de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Essa fusão se dá exatamente quando o narrador ensaísta começa a fazer o resumo do livro de sua amada: “Que vale o resumo de um livro? Prática superficial, difundida e reanima a ideia corrente segundo a qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar [...] Aqui, porém, resumir os fatos encadeados no livro que iremos comentar é indispensável” (LINS, 2005b, p. 16).

Logo após esta observação, nos deparamos com a personagem principal do romance, Maria de França, uma nordestina de todo desassistida, que vaga insone e louca pelas instituições em busca de um benefício por invalidez. Inclusive o título do livro, *A rainha dos cárceres da Grécia*, parodia uma criminosa grega: “Ana, verdadeira lenda que comete toda sorte de contravenção com o único objetivo de voltar a ser sempre capturada e confinada em presídios. Mulher que conhece no tramado da força e administração, todas as saídas” (orelha do livro *A rainha dos cárceres da Grécia*); ao contrário de Maria de França, que vaga já condenada pelos corredores sombrios das repartições públicas, como K, personagem do *Processo* de Kafka. A voz do narrador-leitor que dramatiza os atos de leitura⁸ vai sendo tomada pela narrativa de Maria de França, já que o romance de Julia Marquezim Enone é narrado em primeira pessoa, em determinado momento não sabemos mais se estamos lendo o ensaio ou o romance. Quando Paulo Paes diz “um romance que conta a si próprio em forma de ensaio” é válido, porém, o contrário, um ensaio em forma de romance, é também

⁸ Semelhante paixão pelo ato de ler motiva o escritor Osman Lins a aproveitar procedimentos e a dramatizar situações de leitura em sua ficção. Tais estratégias narrativas modificam o encaminhamento da relação entre autor e escrita, incluindo nela o leitor. Este, por sua vez, co-autor da obra, amplia a conexão dela com diferentes segmentos culturais e sociais, objetivos que se pode detectar no projeto ficcional de Osman Lins, desde o início de sua produção (FIGUEIREDO, 2004, p. 302).

legítimo porque a ambiguidade e os reflexos da construção não cessam. A prova disso é que o narrador obscuro, que escreve o ensaio, é também personagem do romance que está escrevendo, assim como o livro *A rainha dos cárceres da Grécia* é personagem do ensaio, isto é, o livro é personagem de si mesmo.

A propósito, o ensaio adotado pela crítica como plataforma de trabalho, devido seu caráter primevo de *medir e pesar*, como explica Starobinski, vem sendo questionado enquanto obra de arte, se o ensaio poderia dividir o status e o patamar artístico com a poesia ou o romance. O questionamento se dá porque o ensaio sempre parte de um poema ou romance para existir, é como se o gênero não fosse capaz de dar a vida a si próprio. Não é nossa intenção aqui classificar ou definir o gênero a partir de sua estrutura e função social, e nem fazer uma historiografia da crítica, desde de sua origem aos dias atuais, mas se tratando de *A Rainha dos Cárceres*, romance que se diz ensaio ou ensaio que se diz romance, é necessário fazer algumas considerações nesse sentido.

A crítica literária, a grosso modo como a conhecemos hoje, tem origem nos tempos modernos, ou seja, a partir da Renascença, que vai retomar e reler as obras da antiguidade clássica. Esse movimento de retomada e releitura de obras de outros tempos acarreta uma série de problemas, inclusive de ressignificação. Sabemos que muitos textos foram ampliados e diminuídos nas mãos de copistas da Idade Média, porém esse não é nosso foco, o que nos interessa é demarcar que a crítica e a história literária nascem nesse período de releitura e refutação das grandes obras e, desde a Renascença até o século XVIII, a crítica sofrera e passou por modificações, mas sempre se propôs a classificar, distinguir e conceituar a grande literatura:

A situação é muito diversa no que respeita à crítica estética, que é, por si própria, obra individual e criativa de quem a faz. É a única maneira de enfocar as obras de artes literárias que a Antiguidade, a Idade Média e a Renascença conheceram e praticaram (todavia, o termo “estética” não é senão uma criação do século XVIII); excetuados alguns esboços anteriores, a história literária propriamente dita é um produto dos tempos modernos, que, entretanto, não abandonaram de forma alguma a crítica estética. É verdade que a crítica estética moderna constitui, no seu conjunto, coisa muito diversa da dos tempos antigos; é influenciada pela história literária, vale dizer, por considerações históricas relativistas e subjetivas. A antiga crítica estética, que dominou desde a antiguidade greco-romana até o fim do século XVIII, foi dogmática, absoluta e objetiva. Ela perguntava que forma uma obra de arte de um determinado gênero, uma tragédia, uma comédia, uma poesia épica ou lírica, devia ter para ser perfeitamente bela; tendia a estabelecer, para cada gênero, um modelo imutável e julgava as obras segundo o grau com que se aproximavam desse modelo (AUERBACH, 2015, p. 36-37).

A importância de demarcar o nascimento da crítica para além de um período é demonstrar seu papel secundário em relação à obra, que, por sua vez, sempre fora a grande estrela da

constelação. A obra traz consigo um caráter de verdade e de sagrado potencializado na Renascença, que é afirmado ou refutado pela crítica: “Nascida na era da representação, a crítica literária oscilou sempre entre o mimetismo piedoso e a contestação aparentemente ímpia. Nos dois casos, ela se encontrava na mesma situação de dependência, na mesma mística” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 16).

No século XIX, o avanço da imprensa e dos jornais nas grandes cidades, voltados para a importância da leitura e da escrita, fizeram com que os críticos alcançassem outro patamar, mas isso não foi suficiente para mudar a hierarquia entre *escrever* e *ler*. O crítico sempre foi taxado como aquele que se pavoneia com as penas alheias: “O crítico não é aquele que rouba a poesia do poeta, que se enfeita com as plumas do pavão, que, por um dia ou uma hora, toma o lugar do rei? [...] Um cego a quem se empresta os olhos, um surdo que adquire a capacidade de ouvir, um não-poeta que recebe o dom da poesia, eis o que é um crítico [...] Digamos, em suma, que eu me substituo por alguém melhor do que eu” (POULET apud PERRONE-MOISÉS, 1966, p.17).

Em algum momento da história essa hierarquia mudou, e esse é o ponto onde queremos chegar, mas antes é preciso pensar a obra como fonte e origem desse processo. A obra de arte, “sistemas de signos dotado de coerência estrutural e originalidade” (CAMPOS, 2013, p. 11), tem como característica ordenar o caos através da forma (expressão original) criada a partir de formas heterogêneas, o que acaba gerando imagens insólitas, inusitadas. A forma, portanto, é o princípio de toda obra dotada de originalidade que o artista busca lapidando a pedra. A grosso modo, o ensaio ou o crítico busca o significado dessa forma. Lukács, em carta para o amigo Leo Popper, trata sobre a questão a partir de uma dualidade platônica, já que o princípio é a obra como imagética ideal e indestrutível, que traz em si toda fonte de significado:

Essa mesma dualidade também dissocia os meios de expressão; a oposição aqui é entre a imagem e o significado. Um dos princípios consiste em criar imagens, o outro, em instituir significados; para um, existe apenas as coisas, para o outro, apenas suas conexões, apenas conceitos e valores. A poesia em si não conhece nada que esteja além das coisas em si mesmas; para ela cada coisa é séria, única e incomparável (LUKÁCS, 2018, p. 92).

A poesia, colocada aqui como obra, não questiona, apenas mostra-se em sua forma original, potente, quem questiona é o leitor, que vai atrás de seu significado. Por conseguinte, a relação de forma e relação de significado – intrínseco à natureza dual humana – que a tudo ordena, segundo o pensador húngaro, estaria ligada à produção intelectual: há aqueles ligados à criação das formas, há outros que buscam o significado dessas formas. Continuamos com Lukács (2018, p. 95):

“Portanto, a separação que estou propondo parece ser apenas uma distinção de ênfase: a poesia obtém do destino seu perfil, sua forma, e a forma sempre aparece nela apenas como destino; nos escritos do ensaísta, a forma se faz destino, princípio criador de destino”. Isto é, a obra não precisa de argumento ou motivo para existir a não ser a necessidade de uma nova expressão, contida em seu próprio fim, destino.

O ensaio, por sua vez, necessita dessa forma para vir à luz, o qual se debruça com afincamento para encontrar o que procura, porém, isso não o faz menor, porque precisa também encontrar uma expressão original para perseguir a essência da obra. Resumidamente a obra tem o destino enquanto forma, algo interno e intrínseco à própria obra, já o ensaio, a forma como destino, é algo externo e equidistante, um caminho entre dois pontos a percorrer. Aqui estaria a divisão de toda criação: uma ligada à criação estranha e inusitada das formas, outra ligada ao significado e à relação desse estranhamento. Essa divisão proposta por Lukács é mais do que notória: de um lado temos os escritores (criadores), de outro, temos os críticos (ensaístas). No entanto, *A Rainha dos Cárceres* é um romance que traz a sua própria crítica por se comportar como ensaio. Isso só é possível porque seu autor, Osman Lins, é ligado às formas, e como criador sabe mais do que ninguém sobre os significados e relações que estas suscitam. Neste caso, mais do que específico, a crítica nasce de dentro e em conjunto com a criação, ao contrário de uma leitura externa e distante do crítico ensaísta. Cesar Aira, ficcionista como Osman Lins, diz algo interessante sobre a relação romance/ensaio:

Uma diferença entre ensaio e romance é o lugar que o tema ocupa em um e em outro. No romance, o tema se revela no final, como uma figura desenhada pelo que se escreveu, uma figura que é independente das intenções do autor [...] Reconhecemos o que é literário no romance na postergação do tema e na alteração das intenções [...] No ensaio, é o contrário: o tema vem antes, e é esse lugar que garante o tom literário do resultado. A separação entre intenção e resultado, que a literatura realiza no romance, ocorre no ensaio por uma generalização do prévio; tudo se transporta ao dia antes de escrever, quando se escolhe o tema; se a escolha é acertada, o ensaio já está escrito antes de ser escrito (AIRA, 2018, p. 235).

Na fala de Aira há uma relação com o que diz Lukács. No romance – em especial no romance moderno – o conteúdo é secundário, o que vem antes é a estranheza da forma. E é esta forma que torna o romance literário em um trabalho com a linguagem. Agora no ensaio, segundo o escritor argentino, a forma se apresenta depois, pois o que vem antes é a escolha do tema, e é exatamente isso que faz o ensaio ser um gênero literário. Aira não deixa claro porque a escolha do tema faz do ensaio um gênero literário, já que sua teoria é sobre uma combinação de temas

aparentemente distantes e inusitados: “Se eu escrevo sobre corrupção, pode ser jornalismo ou sermão; se adiciono um segundo item, digamos arqueologia ou artrite, tem alguma possibilidade de ser literatura” (AIRA, 2018, p. 237). O propósito é deixar lacunas para que o leitor deduza, busque o que ele quis dizer. Para Aira, nesse sentido, o ensaio se faz literário quando escolhe um tema inusitado, fora da curva, que admite percorrer os meandros da criação.

Entendo que o ensaio se faz literário naturalmente quando escolhe e se debruça sobre a obra de arte e a própria literatura, isso exige e o faz se aproximar de uma linguagem poética. É impossível se colocar diante de uma obra de arte usando uma linguagem técnica, científica, justamente porque a obra não se comporta como um objeto estático, inflexível, ela está em constante movimento e transformação, e o ensaio precisa e deve “delirar” igualmente o autor quando cria, pois só assim é capaz de abrir as portas e adentrar a obra, com o cuidado, é claro, de não tentar exauri-la e desvendá-la, porque a mesma deve se manter plena e obscura.

Na verdade, o crítico ou ensaísta deve desaparecer e deixar a obra falar, como aconselha Maurice Blanchot: “A palavra crítica tem isto de singular: quanto mais ela se realiza, se desenvolve e se afirma, mais ela deve se apagar; ao fim ela se rompe. Não somente ela não se impõe, atenta a não tomar o lugar daquilo de que ela fala, mas ela não se acaba e não se cumpre senão quando desaparece” (BLANCHOT, 2014, p. 10). O próprio Blanchot se notabilizou pelo caráter híbrido de sua escrita, que flutua entre a crítica literária, a filosofia e a narrativa. Por conta disso, seus textos são difíceis de classificar porque estão sempre movendo-se para outras margens. O tema central de sua obra é a grande literatura, porém sua abordagem é desconcertante. Ele, por vezes, comporta-se como um crítico ou pensador, abordando a obra com certo distanciamento, mas logo adentra-a com tanta autoridade que sua voz parece transformar-se numa extensão da mesma. Isso só é possível porque usa uma linguagem obscura, cheia de vazios e sugestões, o que acaba ampliando o caráter enigmático da obra. Tudo em Blanchot é poético, desde os títulos de seus ensaios como suas sentenças abissais. Outro ponto importante do texto de Aira, que nos interessa aqui, é sobre a maneira como o romancista e ensaísta abordam seus temas:

Diferentemente do romancista, que enfrenta os temas do mundo interpondo um personagem, o ensaísta os encara diretamente. Isso não quer dizer que não exista um personagem, ou que o ensaísta realize sua atividade antes da irrupção do personagem. Eu diria, ao contrário, que o faz depois. Para começar um ensaio, é necessário uma operação específica, e bastante delicada, que é a extirpação do personagem. Uma cirurgia perigosa de alta tecnologia, porque é preciso ao mesmo tempo subsumir o eu na conjunção e deixar no vazio os rastros do prévio (AIRA, 2018, p. 238).

Essa suspensão do personagem e do eu, que torna o ensaio impessoal, é só aparentemente, porque o ensaio, assim como a narrativa, não deixa de ter seu personagem, neste caso o personagem do ensaio é a própria obra sobre a qual se debruça; em *A Rainha dos Cárceres* é exatamente o que acontece. Há quatro personagens principais no livro: 1) o ensaísta-narrador, isto é, o professor secundarista; 2) Julia Marquezim Enone, autora do livro que o narrador estuda; 3) o livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, personagem tanto do romance quanto do ensaio; 4) Maria de França, personagem do romance de Julia.

O livro é a estrela mor do romance de Osman Lins. Logo, o que quero mostrar e dizer com esse pequeno estudo é que o ensaio se comporta como a narrativa da obra, cujos personagens são obra e autor. E vou mais longe: o ensaio não deixa de ser ficção, porque por mais que o autor e a obra existam de fato, e tudo aquilo que existe no mundo real afasta-se da ficção, como costuma-se dizer nas ruas e praças públicas, o ensaísta precisa criar enredos e possibilidades dentro da obra que se abre para infinitas possibilidades. É necessário que abra uma das infinitas portas que há no hall imenso da obra e, a partir do vazio que se encontra em determinados pontos, construa sua própria leitura e interpretação, o que não deixa de ser, em certo sentido, um enredo, como acontece na ficção. Não há ensaio sem imaginação, ou até há, mas este não tem valor literário, se comporta como uma narrativa sem trabalho com a linguagem, um simples dizer e contar que se afasta das esferas sublimes da criação.

Mas o que acontecera de fato para que o crítico e o escritor passassem a ocupar o mesmo patamar? Essa seria a pergunta central a se fazer. E a resposta está no cogito *eu* que, durante muito tempo, de forma impertinente, norteou a criação literária, principalmente na primeira metade do século XIX, dominado pelo Romantismo, cujo princípio criador estava justamente na subjetividade. Com a morte do autor, que põe em queda o *eu* em prol de uma impessoalidade nos escritos, desenvolvida pela filosofia contemporânea francesa do pós-guerra, encontra-se na linguagem os parâmetros para suas teorias da diferença e desconstrução (o que vai abalar os alicerces estruturalistas na segunda metade do século XX), e a diferença entre escrever e ler, escritor e crítico vai ser superada:

Na literatura, a morte do sujeito-criador modificará os estatutos do escritor e do crítico. A distinção entre *escrever* e *ler*, como atividades hierarquizadas na escala de valores e sucessivas na linha temporal, tenderá a desaparecer. Barthes vai notar que um texto se reescreve infinitamente à medida que é sucessivamente lido e, ainda mais, que ele só se escreve no momento em que é lido, já que a leitura é a condição da escritura e não o

inverso, como antes se postulava. Os sentidos não emanam mais de uma verdade originária, da qual o escritor estaria mais próximo do que o crítico. Escritor e crítico trabalham com a mesma linguagem capaz de significar, os sentidos da obra não são mais verdadeiros do que os da crítica (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 18, grifo da autora).

Essa hierarquia que separava escritor e crítico, como bem observa a professora Leyla Perrone-Moisés, desaparece porque o trabalho com a linguagem feito por esses autores – e quando falo autores refiro-me tanto a críticos como escritores – do início do século XX coloca o *eu* como sujeito do enunciado e sujeito da enunciação em um só tempo, capaz agora de unir escritor e crítico aos invés de separá-los. Para entendermos melhor esse desdobramento da criação que faz o caminho inverso, aproveito uma deixa do próprio Osman Lins, ao dizer que a obra é tudo o que se diz dela, como se a crítica se comportasse como um braço ou extensão da mesma, porque os atos de leitura, interpretação e escrita, que por si só se correlacionam naturalmente, estão na esfera da criação pelo fato de uma obra se resignificar a cada leitura: “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro [...] isso significa que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim” (BLANCHOT, 2011a, p. 11-12).

A crítica, ao se preparar para abordar a estranheza da literatura contemporânea, que coloca em xeque os princípios de representação, acabou por absorver características da obra primeva sem encontrar entrave ou problema algum. Ou seja, a crítica acaba igualando-se à obra quando resolve abordá-la de dentro da linguagem. Para mostrar como isso ocorre, é interessante trazer à tona algo de peculiar relacionado aos ensaios envoltos da obra de Osman Lins. Durante a pesquisa, notei que alguns trabalhos – em especial os que envolve o grupo liderado por Elizabeth Hazin, professora e pesquisadora da Universidade de Brasília – começam com uma narrativa ou até mesmo prosa poética antes de chegar ao objetivo principal, neste caso, o estudo e a leitura de um livro. A intenção desse artifício, para além de agradar e capturar o leitor, é fugir do caráter inicial e objetivo da crítica, criando um texto híbrido que pode ser lido tanto quanto crítica quanto como escritura. Com isso, aproprio-me dessa última palavra no lugar do que conhecemos hoje como Literatura.

A bordo dessa cidade-avião chove torrencialmente. Mesmo que esta chuva oblíqua lave toda ideia solar e que a noite seja de um cinza-quase-fumaça, a sensação térmica é de calor, abafado. Longe, muito longe ainda está o carro de Apolo para quebrar o silêncio da madrugada, mas tão logo a dedirrósea Aurora anuncie sua chegada, os ruídos começarão a amplificar-se aos poucos: crianças correrão gritando, o liquidificador no restaurante ao lado parecerá triturar pedras, o alto-falante anunciará a qualidade e excelência dos abacaxis de Marataízes, o alarme do carro estacionado em fila dupla disparará [...] além disso, uma estrídula música ao vivo fará tremer os vidros da janela e somar-se-á ao

dissonante coro dos clientes frequentadores das lanchonetes vizinhas (RIBEIRO, 2016, p. 11-12).

Assim começa o ensaio intitulado “O SÚPETO”, de Sebastiana Lima Ribeiro, que abre o livro *Quem sou?*, da editora Siglaviva, 2016, (organizadores Elizabeth Hazin; Francisco Ramírez Barreto; Maria Aracy Bonfim), livro dedicado ao estudo de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Todos os outros textos do livro seguem a mesma linha, com o intuito não só de ler mas de corresponder à altura a narrativa de Osman Lins. A diferença está na forma da abordagem inicial (narrativa) e, claro, no trato com as palavras, que possibilita a fuga de uma linguagem objetiva e científica.

Esses recursos usados pela crítica, que se quer original, dissolvem a tênue cortina que separa os gêneros textuais e faz do ensaio uma literatura. Há três ensaístas caros para mim, cujos textos se comportam de maneira híbrida, isto é, superam a fronteira escritor/crítico. São eles: Benedito Nunes, David Arriguci Jr. e Silviano Santiago. Todos pensadores e críticos literários que se destacaram com seus ensaios nos anos sessenta. Trago-os aqui para mostrar como referência da inovação da crítica literária no Brasil, que não mediu esforços para se fazer outra diante das exigências operadas pelas transformações modernas no campo da criação, mas, principalmente, para falar do último, Silviano Santiago cuja a obra vai muito além da crítica.

A literatura brasileira é muito apegada a um ciclo romanesco, isto é, a uma narrativa composta de espaço, personagens e enredo, como dizem os manuais. São pontuais os livros que fogem desse modelo, e os que escapam, quase sempre, são de escritores desconhecidos, que estão afastados do mercado editorial e publicam por editoras menores ou independentes, o que mostra um distanciamento do grande público desse tipo de literatura, exigindo muito mais do leitor. Eu poderia citar alguns escritores que trabalham dessa forma, porém, resolvo trazer o nome de Silviano Santiago não só pela qualidade e importância de seu trabalho, mas por este publicar em uma grande editora e ser conhecido de todos no cenário literário.

Em 19... Silviano lança *Em Liberdade*, uma ficção sobre a vida pós-cárcere de Graciliano Ramos; em seguida lança *Viagem ao México*, romance que trata da viagem de Antonin Artaud pelo México e, recentemente, ganhou o prêmio Jabuti, em 2017, pelo romance *Machado*, uma espécie de pesquisa biográfica, ensaio e ficção sobre os últimos dias de Machado de Assis. Nesse romance, em primeira pessoa, Silviano torna-se personagem de si mesmo para falar de seu autor favorito:

1905-1908. Um grão de areia que cobre as extensas praias que banham o oceano Atlântico. E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e dismantela a minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? (SANTIAGO, 2016, p. 15).

Silviano funde sua experiência e felicidade de pesquisador diante do objeto de desejo dos últimos dias de Machado de Assis, ficcionalizado através das cartas recém adquiridas. A importância desse trabalho é refletir sobre as mudanças na capital brasileira (até então Rio de Janeiro) do início do século XX, que se abre para o leitor como o cenário do livro, um recorte importante tanto da nossa história como da vida do grande escritor, que, por sua vez, aparece viúvo e epilético. Quando a própria vida do autor é descrita nas páginas, temos a autoficção⁹ – segundo a crítica – mas seria um risco essa afirmação no caso de Silviano, porque suas experiências não são o foco principal do livro, o foco da escrita são os anos derradeiros de um Machado de Assis moribundo.

Apesar do autor se pronunciar de modo pessoal, o “eu” que aparece é tanto a pessoa física que enuncia quanto o personagem, isto é, o narrador que passa a existir através da escrita: “Em consequência a narração, ato fundamental do sujeito, não pode ingenuamente estar a cargo de nenhum pronome pessoal: é a Narrativa que fala, ela é sua própria boca e a língua que emite é original” (BARTHES, 1982, p. 23). É este “outro” desdobrado em narrativa, que surge por meio da linguagem, que realmente importa para a literatura. O que nos fascina não é a vida ou a pessoa do escritor e sim sua arte, seu manejo com a palavra escrita, sua criação. Há algumas semelhanças entre o livro de Silviano Santiago e o livro de Osman Lins, como, por exemplo a sentença correta, limpa, nos moldes clássicos, com toques de erudição, afastada de uma linguagem despojada, adotada por muitos escritores contemporâneos.

No projeto de escrever um romance afetado por outro texto, assim como o personagem sombrio de Osman Lins (Silviano começa a escrever o romance a partir das leituras das cartas de seu escritor favorito, o qual transforma em “animal de estimação” e interlocutor de sua solidão),

⁹ O termo *autofiction* foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, na quarta capa de seu livro *Le Fils* [O filho]. Nos anos 1980, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos do dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016).

mas isso pouco importa e esse trabalho tampouco é um estudo de literatura comparada, o romance *Machado* aparece aqui como prova de que o romance contemporâneo se comporta de forma híbrida, devido sua incrível capacidade de absorver em seu núcleo outros gêneros, como já fora notado e dito por muitos estudiosos e críticos¹⁰. Essa capacidade de transformação aprimorada e desenvolvida pela busca incessante dos escritores de vanguarda é capaz de transformar uma simples biografia em romance, dependendo, para isso, tanto do trabalho de ficcionalização como de ressignificação de leitura que o livro vai adotar. Uma das epígrafes que abre o livro de Santiago é a prova do que estou falando:

Escritor é sempre um homem que escolheu o imaginário: precisa de certa dose de ficção. No que se refere a mim, encontro-a no meu trabalho sobre Flaubert que, aliás, pode ser considerado um romance. Meu desejo é que as pessoas digam que se trata dum verdadeiro romance. Naquele livro, tento atingir certo nível de compreensão de Flaubert por meio de hipóteses (SARTRE apud SANTIAGO, 2016, p. 09).

Sartre dirige-se ao leitor e pede, de maneira explícita, que o livro seja lido como um romance ao invés de uma biografia sobre Flaubert, até porque, como ele mesmo diz, muito do livro foi feito de hipóteses, ou seja, de deduções. Ao fazer isso, Sartre pede que o leitor ressignifique o livro, para que este saia do âmbito da biografia para a esfera da ficção, onde Flaubert deixa de ser personalidade para virar personagem. É exatamente o que faz Silviano Santiago com Machado de Assis, não à toa a fala de Sartre abre seu livro.

Há uma grande lacuna entre a pesquisa da vida de um autor e o texto final, no caso a “biografia”, lacuna essa que só pode ser preenchida através da criação. O contrário também é possível, de um romance ser lido como biografia, basta para isso a ressignificação da leitura, que escapa ao autor porque agora essa tarefa cabe ao leitor. O que o livro traz na capa enquanto indicação de gênero, como conto, romance, narrativa, ensaio etc., é importante (o livro de Sartre, ao contrário do livro de Silviano Santiago, traz a palavra biografia acompanhada de Gustave

¹⁰ Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessivas ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. Quanto ao mundo real com quem mantém relações mais estreitas que qualquer outra forma de arte, permite-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear sua proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusiva pela evocação que faz dela no seio de seu mundo fictício (ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 13-14).

Flaubert), mas isso pouco importa, porque dependendo da forma, do tempo verbal e do trabalho com a linguagem, o livro vai ser ressignificado no ato da leitura, isto é, pode ser lido como ficção ainda que seja uma biografia.

A ficção, mesmo quando parte de um acontecimento real, não deixa de ser ficção porque entre o acontecimento e a escrita existe uma lacuna que é preenchida pela criação. *A rainha dos cárceres da Grécia* traz a palavra romance abaixo do título, mas pode ser lido como um ensaio sem deixar de ser um romance. Não podemos esquecer que a literatura, ainda que fale a verdade, trabalha no campo da farsa, ou seja, forja um fato, acontecimento, para colocar o leitor diante de uma situação extrema que o leve a pensar sobre sua condição individual e a sociedade contemporânea.

Todas as experimentações operadas no centro do gênero romance acabaram afastando a literatura moderna do grande público, que, por sua vez, não estava preparado para essa máquina incessante e inventiva que se tornou a literatura. Um movimento em direção a sua natureza, obscura e mutável, que acabou fazendo da literatura algo autônomo que se afastara completamente da vida prática burguesa, ou seja, a literatura, ao se afastar da vida prática e objetiva, acabou cavando seu próprio calvário. O público acostumado com o fácil e o pastiche recorre muito pouco às grandes obras literárias, talvez por isso Osman Lins seja pouco conhecido no Brasil, na verdade o autor é quase um estrangeiro em sua terra natal, lido por um público muito específico, em sua maioria acadêmicos e pesquisadores, por isso uso a palavra limbo no início desse texto, porque é esse o lugar não só de Osman Lins, mas de todo escritor de vanguarda que se recusa a uma escrita fácil, não-inventiva.

Quando escritores como Sartre, Maurice Blanchot e Michael Foucault anunciam o fim ou a morte da literatura estão referindo-se à grande literatura produzida no início do século XX, isto é, à literatura da alta modernidade, que ainda hoje é usada como paradigma. Escritores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins são lidos com mais frequência dentro da academia do que fora dela com toda certeza. A transgressão tem um custo, e esse custo, muitas das vezes, é a marginalização. Isso está relacionado ao desaparecimento da literatura como disciplina em sala de aula sem dúvida, mas, principalmente, ao hábito de leitura que cada vez mais desaparece da vida cotidiana. E hoje, na era digital, a literatura compete com outros meios de comunicação que enchem a tela do computador de informações descartáveis, em sua maioria, pedindo uma

leitura rápida e fácil, bem distante das sugestões e lacunas deixadas por uma frase de Kafka, por exemplo, que exige do leitor, para além dos sentidos, criatividade e inteligência.

A esfinge requer e exige um pensar constante na busca do enigma. A literatura é – tanto para quem escreve quanto para quem lê – o espaço do pensamento, deteriorado e esquecido pelo imediatismo das práticas atuais. O que deveria ser como o pão de cada dia sobre a mesa não passa de uma quinquilharia sem utilidade alguma, no qual a única serventia é pavonear intelectuais ou tornar-se cavalo de batalha de pessoas desajustadas socialmente, como o protagonista de *A rainha dos cárceres da Grécia*, cuja ocupação principal é ler e escrever.

FICÇÃO E ESCRITURA

Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam [...] Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio” (Osman Lins - Entrevista concedida a Esdras do Nascimento, in Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo” 24/maio/1969).

A ficção do século XX, com suas experimentações na esfera da linguagem, acabou por trazer à superfície uma peça insólita – o romance moderno – que chamamos obra de arte, é o que se pode dizer sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, por exemplo, um ensaio sobre um livro nunca publicado que só existe na ordem da ficção, não deixando de ser um romance que narra a sua própria construção. O jogo e a reversibilidade não cessam, como dissemos anteriormente, características desse objeto insólito, cujo princípio é desconstruir-se para engendrar nova realidade, a realidade do romance. Esse estranhamento é próprio do caráter do *insólito*, adjetivo que usamos aqui para designar a narrativa contemporânea: “O insólito contém uma carga de indefinição própria do seu significado [...] Daí a perplexidade e excitação que provoca” (COVIZZI, 1978, p. 26). Isto quer dizer que ler um romance contemporâneo, cujo caráter é a indefinição, é o mesmo que pisar em falso, porque a obra de arte não obedece mais à razão objetiva que engendra terrenos sólidos, concretos, mas à razão da construção da própria obra, fenômeno cujas leis pertencem à outra esfera. Ou seja, a obra é contrária a uma função pragmática ligada à realidade e subordinada à função estética, que tem como princípio chamar atenção para seu próprio funcionamento. E dentro desse funcionamento, ou desta engrenagem, que constitui a obra, não existe limite ou impossibilidade.

Esta questão está diretamente ligada ao processo mimético, já que a ficção, assim como a poesia, está entre as modalidades da *mimethai*. E, apesar das várias interpretações do conceito de *mimesis*, criado na Antiguidade Clássica, o cerne de toda obra está relacionado à semelhança e diferença. Semelhança quando trata-se da realidade como principal referência, a qual nos identificamos, e diferença quando enveredamos para o caráter próprio da obra, de sua construção como fenômeno. É nesse entrelugar, de caráter dual de toda obra de arte, que vai se colocar a ficção. Porém, essa dupla face não a isenta de um compromisso com a verdade. Como linguagem ficcional, pode e deve trazer a verdade tanto quanto a própria realidade que nos cerca, realidade por vezes tão absurda que parece irreal. A grosso modo, essa desconfiança de muitos para com a ficção

herdamos de Platão que, com sua dialética, separou mito (criação) de logos (razão), colocando qualquer forma de criação como simulacro ou sombra da realidade: “Dizia Platão, no *Crátilo* (408 c), que *logos é diplous – alethés e pseudós*. Ele nos traz palavras de engano, como a dos sofistas, coisa enganadoras (*pseudós*), simulacros da realidade, formando, então, aquele ‘terceiro domínio’ que, modernamente, conheceríamos como o âmbito da imaginação” (NUNES, 1999, p. 24-25, grifo do autor).

Se para Platão a obra é uma espécie de simulacro¹¹, como observa Benedito Nunes acima, que tinha como discurso o falso, cujo efeito podia desviar o cidadão da *República*, para Aristóteles a obra é uma representação subjetiva da realidade, um modo particular de ver e interpretar o real; é o que faz um pintor, por exemplo, quando pinta uma paisagem, acrescentando-lhe formas e cores de sua preferência; por mais absurda que seja a paisagem reproduzida, é a sua forma de enxergá-la, através da qual vê e interpreta o mundo. Além disso, temos o elemento catártico, como observou Aristóteles, espécie de revelação suscitada pelas sensações advindas do contato com a obra, o que Platão temia, pois seu projeto imerso ao universo gigantesco da obra seria apenas mais um ponto entre as milhares de possibilidades que esta permite.

O problema da interpretação platônica da obra é focar na diferença como falso, a partir de uma concepção ética, ao invés de compreendê-la como manifestação da verdade¹². Em questões estéticas, a leitura de Aristóteles é a melhor interpretação de *mimesis* da Grécia Antiga, tanto que, ainda hoje, é uma grande referência.

Superada a questão em Platão e Aristóteles, veremos que tanto o primeiro quanto o segundo nos trouxeram, como diz Costa Lima, a mais rica contribuição da arte: “se suspendermos a ideia de que o não-Ser é o portador do falso e então afirmamos que ao não-Ser, enquanto o Outro do Ser,

¹¹ “O discurso do falso e este é propriedade do sofista. *A obra do imitador é perigosa ao filósofo, não só inferior à sua atividade, justamente porque lida com o outro do Ser, com o seu avesso*. A esta perigosa alteridade pertencem não só as imagens dos poetas, dos retóricos e dos sofistas, mas ainda as que ‘nos veem nos sonhos e todos os simulacros que, durante o dia, se formam, como se diz, espontaneamente: a sombra que projeta o fogo quando as trevas o invadem; esta aparência, enfim, que produz, em superfície brilhantes e lisas, o concurso, em um mesmo ponto, de duas luzes, sua luz própria, e uma luz estranha, e que opõe, à visão habitual, uma sensação inversa” (PLATÃO apud LIMA, 2003, p. 64, grifo do autor).

¹² A alternativa platônica é, portanto, a seguinte: ou o poeta é inspirado ou é um imitador vulgar; se é inspirado, imita as ideias e é, como tal, um “vidente” (sem a conotação moderna, alucinatória de Rimbaud), amigo das musas, sua atividade procedendo da terceira espécie de delírio (*Fedro*, 245a). Portanto, não se pode ser taxativo sobre a condenação platônica da poesia, afirmando-se simplesmente que Platão a execrou. Não se trata disso. Considerando-se os aspectos éticos da condenação do poeta em *A República*, que recai sobre o *mimethes*, atingindo os autores trágicos e épicos (NUNES, 1999, p. 24, grifo do autor).

não cabem os juízos reservados ao campo do Ser – juízos sobre a sua veracidade/falsidade – encontraremos no postulado de que a *mimesis* se alimenta do não-Ser a via capital para o conhecimento da *mimesis* como ficção” (LIMA, 2003, p. 64, grifo do autor). Está claro, então, que ao suspendermos os juízos de valor quanto à veracidade da obra, que *mimesis* não passa de criação, que ao invés de imitar ou representar a realidade, o artista acrescenta algo à realidade, cria um objeto para colocá-la em questão:

A palavra objetivar chamar a atenção, porque a literatura tende justamente a construir um objeto. Ela objetiva a dor constituindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pertence ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para *apresentar* a dor, não para *representá-la*; é preciso primeiro que este objeto exista, isto é, que ele seja um total sempre indeterminado de relações determinadas, em suma, que haja nele, como em todas as coisas existentes, sempre um algo a mais que não seja verificável (BLANCHOT, 2011b, p. 28-29, grifo do autor).

As grandes obras não passam de peças insólitas que, através do gênio da criação, vêm ao mundo, exigindo de nós reflexão; é o que podemos dizer das alegorias monstruosas de Kafka, por exemplo, pois um leitor atento jamais será o mesmo depois de atravessá-las. Isto se deve porque o mundo real, entregue a sistemas e doutrinas tal qual se apresenta, não seja suficiente para uma compreensão plena da realidade, funcionando mais como uma cortina turva que nos impede de enxergar a verdade do que como elemento clarificador. Logo, é necessário suspendê-lo para vê-lo de fora de suas engrenagens. Assim, volto a Luiz Costa Lima:

A ficção é pensada como *antiphysis* porque a vida é tomada como experiência de pesadelo. A ficção tramada neste contexto se quer anteparo sim, mas anteparo contra a vida, faz-se vida simulada, invenção da vida impossível e não da que, glosando o verso de Manuel Bandeira, poderia ter sido. Esta ficção não remete, sequer como instância mediatizada, a forma de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuras muitas vezes reais, autores e amigos, remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se relatos do real [...] a aniquilação da realidade não provoca alívio (LIMA, 2003, p. 248-249, grifo do autor).

A *antiphysis* de Costa Lima é a “materialidade das palavras” de Blanchot na citação anterior. Os termos mudam, mas a concepção é a mesma: um mundo criado de palavras que funciona como o mundo às avessas; o abismo que se abre no poder da palavra literária, de uma relação que vai muito além de objeto e significado. A realidade, em literatura, é apenas uma referência, a semelhança acionada de imediato na consciência do receptor, de onde parte a criação para seu voo insubmisso. A criação, por sua vez, é a diferença, o estado de potência da ficção na sua condição de fenômeno de linguagem. Portanto, na relação entre semelhança e diferença –

síntese do processo mimético – há um desvelamento da verdade que está diretamente relacionado com o efeito catártico da obra.

A ficção, se tem uma função para além de chamar atenção para seu próprio funcionamento, é trazer à tona a verdade através de seus “enganos” e “fundos falsos”, já que a realidade se impõe como uma construção projetada para não ser questionada do ponto de vista de sua própria estrutura racional. O real não passa do senso comum, isto é, de uma construção coletiva, cujas luzes da ciência nos tiraram da escuridão: a grande noite que fora a Idade Média, por exemplo. A história nos mostra que na modernidade o pensamento racional mais o advento técnico-científico engendram uma ideia de avanço e progresso, cujos moldes não admitem nada de natureza insólita, isto é, que fuja de sua compreensão.

Nesse sentido, Diadorim e Raskólnikov – no universo ficcional, ou seja, na realidade das palavras – são tão reais e pulsantes quanto um trabalhador que sai todas as manhãs para realizar seu ofício. Eles permanecem vivos na consciência coletiva de leitores, assim como o capitão Ahab, de *Moby Dick*. Pode parecer forçoso falar nestes termos, mas quando se pensa a ficção como universo particular, construído pela e através da linguagem, localizado no imaginário, a coisa muda de configuração.

Isto tudo está intrínseco à ideia de existência construída pela razão lá em Platão, como havíamos falado inicialmente; algo só existe quando possui massa – a menor que seja – e está fadado aos fenômenos da física, e fora dessas balizas que configuram espaço e tempo, nada é real; porém, há coisas que existem e não podemos ver ou tocar, mas nos afeta igualmente como algo material: a paixão, por exemplo. É certo que trata-se de um sentimento ligado ao ser, no entanto, é tão real quanto uma formiga, pois podemos senti-la assim como a ferroadada de um inseto. A paixão está em outra esfera de existência, fora da massa e da força gravitacional, igualmente nos personagens que habitam o universo ficcional.

A ficção, ou mais precisamente a literatura moderna, ao se afastar da verossimilhança, amplia e potencializa o jogo quando torce – a seu favor – o que entendemos por realidade, deixando à mostra o avesso, como se a ficção trouxesse para este plano o reflexo do que não podemos enxergar: “É como se, no tempo privilegiado do romance, fosse evocado, através da catástrofe e dessa imagem desmesurada, o tempo exterior, real, o nosso; ou como se no Recife imaginário,

invulnerável ao desgaste, perpassasse a memória da cidade morta, de que ele – O Recife do livro – é o reflexo” (LINS, 2005b, p. 175). Essa revelação que vem à tona através da ficção é o efeito catártico. A epígrafe que dá início a este parágrafo mostra que o ato de criação é revelador tanto para quem escreve quanto para quem lê: “Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam”.

O ato de ler e escrever – que vai de encontro a todo um sistema veloz e mecanizado – coloca a realidade em suspensão, ou a traz como “pesadelo”, para uma possível compreensão do mundo. Apesar do verbo ler não se encontrar na sentença, fica implícito por meio do ato de escrever o mesmo potencial, já que sempre se escreve para atingir ou alcançar o outro. Ninguém escreve para nunca ser lido. O obscuro professor de *A rainha dos cárceres da Grécia* começa a escrever para entender o que aconteceu com sua amada e consigo mesmo, usa a escrita para buscar a verdade, já que os acontecimentos não foram suficientes. O jogo de espelhos, próprio da ficção, é seu principal canal de entendimento:

Eis-me há oito dias ante os meus cadernos e anotações, embotado vendo escoarem-se as horas. Curvo-me sobre o discurso do espantalho e cada vez me sinto mais perdido nesse verdadeiro salão de espelhos, onde se mesclam, confusos, objetos e reflexos. Não, não é isto não. Posso distinguir os objetos reais e apontar os que me espreitam, intocáveis, no cerne dos espelhos: mas suspeitos de todos, a tumultuosa fala do espantalho soa-me familiar, cheia de solércia [...] não que o discurso da Torre seja inimigo meu. Refiro-me à duplicidade, a um lado outro, um fundo falso, máscara (LINS, 2005b, p. 161).

Decerto que o espantalho – personagem que falaremos mais adiante – enigma central do texto de Julia, tira o sono do professor, como ele mesmo diz, porém, necessita de sua dubiedade, o jogo de espelhos que predomina no processo estético, pelo qual pode chegar a alguma compreensão da vida. Dentro desta cosmogonia – o mundo texto que cria: o livro de Julia mais o ensaio que está escrevendo, fundidos pelo mesmo nome, sob o qual passa viver – é seu alicerce. Não há mais realidade, a única realidade possível é a do texto. O professor vive trancado, lendo e escrevendo, e quando não pode continuar por conta da doença nos olhos, que lhe faz arder as córneas, passa a ficar em locais escuros, isolado: “Luz imprópria, papel demasiado escuro ou claro, corpo tipográfico miúdo, composição cerrada – e mesmo, acredito, o excessivo interesse pelo texto –, tudo pode levar-me a períodos de cegueira, ou de repouso obrigatório em recintos pouco iluminados” (LINS, 2005b, p. 158). Ele recebe apenas a visita de sua sobrinha, Alcména, que lê para o tio enquanto este permanece de repouso:

Quando emergia do letargo, minha sobrinha Alcmena, vinda do Espírito Santo para assistir-me alguns dias (teve de ir-se antes que eu recuperasse a visão e, assim, resignei-me a ouvi-la), lia, naquela sua voz ligeiramente rouca, e tão aveludada, escritos que infiltravam em meu espírito, simultaneamente, imagens luxuosas e terríveis: *Diário do ano da peste*, de Defoe, e, numa tradução francesa, esparços de Dürer, entre os quais seu diário de viagem aos Países Baixos, em 1520, onde o escritor constantemente fala de quadros, de construções civis e religiosas, de comidas, de vinhos e variadas moedas estrangeiras (LINS, 2005b, p. 164, grifo do autor).

Alcmena não deixa de ser seus olhos enquanto estes estão doentes, e o espaço ficcional, o seu mundo. É só por meio deste que o professor consegue se enxergar ou se colocar à procura, como veremos adiante. Quando ouve a leitura de sua sobrinha, ele transporta-se para a cidade infestada pela peste das páginas de Defoe, esquece quem é, e passa a sentir na pele os flagelos da doença, que confundem-se com o discurso da linguagem, destruidor e sombrio em sua revelação:

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto no espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera o meu nome. Dias e dias, eu ofertava peças de brocado e espeçarias [...] para que trouxessem meus papéis de identificação, ninguém me entendia, e eu acreditava que sobreviveria, venceria a peste, e as portas da cidade se abririam, libertando-me, se recordasse o meu nome. Não conseguia, embora – contradições da febre – soubesse quem era, o discurso do espantinho, atoador e autônomo, reboava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele, e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto engravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão (LINS, 2005b, p. 164-165).

Para além da compreensão por meio do processo estético, o professor está diante da questão da identidade, problema notório e muito explorado pela crítica de *A rainha dos cárceres da Grécia*, o qual não podemos deixar de fazer algumas considerações também, haja vista a importância de valorizar a leitura de colegas feitas anteriormente. Dos trabalhos que chegaram-me às mãos (é impressionante como cresce a crítica acadêmica sobre os livros de Osman Lins), destaco o artigo de Viviane de Guanabara Mury, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), publicado em 2005 na revista *Outra Travessia*, de Santa Catarina. Nesse trabalho consistente sobre o narrador em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Viviane faz uma leitura tão contundente sobre o trecho citado acima a ponto de não permitir outra interpretação que não seja a do próprio autor do ensaio, o professor sombrio, que está à procura de si mesmo no romance de Julia:

No dia 10 de julho, há um registro de uma alucinação tida pelo narrador enquanto este se recuperava de um problema nos olhos. Nela, o narrador via-se preso numa cidade estrangeira, acometido pela peste e sem recordar o seu nome, elemento fundamental para que alcançasse a liberdade [...] atordoado pelas palavras do espantinho de Maria de França, o narrador acabou por reconhecer no protetor fantástico e, assim como ele, tornou-se incapaz, ainda que momentaneamente, de recuperar seu passado. Esse episódio nos coloca

diante da questão da perda da identidade, que constituirá a principal característica do narrador, que afim de buscá-la, envereda-se no romance de JME. Todavia, o que parecia a solução, transforma-se em pesadelo (MURY, 2005, p. 07).

O ensaio, na verdade, assim como a leitura do romance de Julia, serve para o professor se colocar à procura de sua identidade, como fica claro no trecho do dia 2 de setembro do seu diário: “Sinto que fujo de mim e, quando acordo, transparece, o fio mais agudo, a questão que ultimamente me desequilibra: ‘Quem sou?’” (LINS, 2005b, p. 192). A perda da identidade, tema caro para a literatura contemporânea, está explícito no texto do professor. Quem conhece Osman Lins sabe que este era um dos seus temas favoritos, assim como de sua geração, só para lembrar: *A paixão segundo G.H.*, cuja personagem entra no processo de (des)personificação ao comer uma barata, e as múltiplas faces de Riobaldo em sua trajetória pelo *Grande sertão: veredas*.

Mesmo no Osman Lins ensaísta encontra-se a tentativa de tornar-se outro, quando em *Guerra sem Testemunho* o autor cria um personagem, Willy Mompou, para falar da criação literária. No entanto, o que Viviane observa em seu artigo sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, livro cheio de entradas e saída como um labirinto, é de como a fragmentação textual está diretamente ligada à fragmentação da identidade do narrador, que, por sua vez, parece querer obsessivamente juntar seus pedaços ou capturá-los em suas páginas:

Como explicar a organização fragmentada e mista da obra de Lins? A resposta parece residir na natureza de seu narrador, fragmentado como o livro que engendrou. Sua identidade é um mistério e, na tentativa de desvendá-lo, mergulha no romance de JME para, assim, responder à pergunta “quem sou?”. Tal busca mantém, naturalmente uma relação intertextual com o texto de Julia – que, aliás, possui o mesmo título, “A rainha dos cárceres da Grécia” – e com os outros elementos que compõem o diário (MURY, 2005, p. 04).

Viviane segue seu raciocínio até desembocar, acertadamente, no processo de bricolagem, conceito criado pela crítica para tratar da fragmentação da narrativa. Porém, nosso intuito é falar de como a ficção, em seu processo de leitura e criação, exige uma (des)personificação pessoal tanto do escritor quanto da cria, como do leitor quando depara-se com a criação para a busca de uma identidade perdida ou ofuscada pelo excesso de realidade, que acaba nos rotulando, de alguma forma, dizendo quem somos a partir de pressuposto sociais. É o que vem sendo dito desde o começo deste capítulo: a importância dos textos literários que refletem, como um espelho terrível, o avesso das coisas, ou trazem à superfície o que permanece às sombras, aquilo que muitas vezes insistimos em negar.

Não tem como sair o mesmo, volto a dizer, depois de uma leitura atenta e substancial de uma grande obra, porque é exatamente esse o objetivo ou a função inútil, como falam ironicamente os escritores sobre a literatura. Senão, para que passar dias, meses e anos a emparelhar palavras como acontece na produção de um romance de quase mil páginas?

Aproveito o gancho da palavra espelho, cujo reflexo deve aparecer em todo texto que ouse falar de ficção, para contrapor o real em seu estado absoluto, isto é, em seu estado de verossimilhança que não admite o falso ou a diferença. Para o assunto, recorro a dois autores caros não só para o professor e escritor de *A rainha dos cárceres da Grécia*, mas para o universo ficcional como um todo: refiro-me a Machado de Assis e Guimarães Rosa, os quais intitularam contos com o mesmo nome: O espelho, peças que pensam de forma alegórica, que estamos tratando nessas páginas: a literatura como desvelamento da verdade.

Obedecendo a uma ordem cronológica de criação, vamos falar primeiramente do conto “O Espelho”, de Machado de Assis, publicado originalmente em *Papéis Avulsos*, em 1882. Segundo a crítica, a coletânea de contos mais radical de Machado, devido a estranheza e singularidade dos temas. Neste conto, Jacobina, personagem “astuto e caustico” (ASSIS, 1962, p. 257), está em Santa Tereza em uma reunião casual entre amigos, quando, inesperadamente, depois de um tempo calado, resolve falar, na verdade dividir uma experiência que lhe marcara profundamente a vida, porém não deseja ser interrompido: “Nem conjecturas, nem opinião, redarguiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto” (ASSIS, 1962, p. 258).

Assim, o personagem começa a desenvolver sua teoria sobre a existência de duas almas que cada um de nós possui: “Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 1962, p. 259). Para legitimar o que diz, relata uma experiência que viveu logo após ser nomeado alferes – posto de privilégio na República – e, na ocasião, é convidado pela tia a visitá-la no sítio. Lá chegando, recebe da tia e dos moradores uma enxurra de elogios, a ponto de não se reconhecer, pois ninguém mais o chama pelo nome João, e sim alferes. O alferes toma o lugar do homem, como diz Jacobina, é a alma exterior, segundo sua teoria das almas:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibravam-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era antes o sol, o ar, o campo, os olhos das

moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo que me falava do posto, nada do que me falava do homem (ASSIS, 1962, p. 263-264).

Assim passa os dias, recebendo elogios e mimos de todo tipo, até mesmo um espelho, peça que destoava da mobília simples da residência, que antes ficava na sala, a tia pede para colocá-lo em seu quarto. Jacobina, o alferes, que todos elogiam e agradam por ser não o que é mas o que se tornara, em determinado momento, encontra-se sozinho no sítio depois que sua tia saíra em viagem para cuidar da filha à beira da morte:

Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e daroça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galos e galinhas tão somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum ente humano (ASSIS, 1962, p. 265-266).

Sem ninguém para legitimar o alferes, Jacobina entra num processo de (des)personificação, já que afastara-se completamente do homem que conhecia, o que lhe aterrorizou. Estava diante do outro, o tal Joãozinho que predominou até a chegada do alferes. O silêncio e o vazio perturbam-no, passa dois dias vagando pela casa feito um insone, tudo o incomoda, até o *tic-tac* do relógio, devido estar mais próximo da alma interior, aquela que permanecia à sombra, a qual ele agora negava veementemente. Evitava olhar para o espelho, não por medo, mas por um gesto de negação inconsciente ao objeto obscuro que evocava múltiplas possibilidades. Depois de oito dias nesse tormento, resolveu olhar para o vidro, com o intuito de encontrar-se desdobrado, porém, está nu e não gosta do que vê:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições, assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo e enlouquecer (ASSIS, 1962, p. 269-270).

Jacobina se vê disforme, oblíquo, outro. Recua diante do desconhecido. Então procura pela farda de alferes, objeto que lhe confere o que é, ou o que acha que é, perante a sociedade – a alma exterior – reclusa com a ausência da tia e dos escravos. A farda imediatamente lhe devolve os contornos, agora se reconhece; a sensação estranha que quase o enlouquece é suspensa, pode-se olhar no espelho tranquilamente e passar o dia sozinho sem qualquer problema.

Já no conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, publicado em 19... no livro *Primeiras Estórias*, vemos um personagem que também tivera uma experiência insólita com o espelho, só

que desta vez num banheiro público. O personagem inominado conta sua experiência para um interlocutor que não se manifesta, só escuta-o. Antes, reflete sobre a condição misteriosa das coisas e do mundo: “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2008, p. 119). E há muita coisa que não conseguimos ver ou que não queremos enxergar. As imagens que vemos nas fotografias, por exemplo, que mudam de uma foto para outra, só mostram o que queremos ver:

O senhor dirá: as fotografias os comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, antes comprovam que desmentem a minha tese [...] ainda que tirados de imediato uma após outro, os retratos sempre serão entre si muitos diferentes [...] E as máscaras moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico (ROSA, 2008, p. 120).

A própria imagem, a nossa, que vemos vez ou outra no espelho ou nas fotografias, é uma máscara social construída ao longo dos anos, como explica o personagem. Tudo é uma construção subjetiva, feita a partir daquilo que nos favorece ou do que nos agrada. Porém, há algo por traz das coisas, que permanece latente, oculto. Nem sempre vemos o que realmente está diante de nossos olhos, os olhos, que tudo veem, acabam por nos enganar: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente...” (ROSA, 2008, p. 120-121).

A complexidade do raciocínio e do experimento avança até encontrar, em cada um, a forma ou expressão de animal, aquela que se esconde atrás da máscara social, não por acaso, algumas pessoas lembram animais; o narrador, por exemplo, encontra familiaridade com a onça em suas feições. Passa a se observar no espelho com rira, alegre e triste para ver o quão diferentes somos em determinados momentos. Não satisfeito, o personagem leva sua empresa ao extremo, começa a se impor uma experiência de autodespersonificação; tenta enxergar o que o espelho não mostra, ou não se enxergar, por meio de exercícios diários que ele chama de experimental, a fim de encontrar-se outro:

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo que nessa operação fazia reis progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí porém, decidindo-me a tratar simultaneamente às outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário – as aparências com os pais e avós – quase são também, nos nossos rostos, uma lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto (ROSA, 2008, p. 125).

Segue sua empreitada até não se ver mais, a ver apenas parte do rosto, como se estivesse desaparecendo até não ver coisa alguma no espelho, nenhum reflexo, apenas o vazio, atravessado por uma luz:

Simplesmente lhe digo que me olhei no espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rostos? Apalpei-me, em muito. Mas o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdir-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona (ROSA, 2008, p. 126).

Não há dúvida de que Rosa conhecia o conto de Machado, e seu “espelho” não deixa de ser um diálogo com o autor fluminense. Para tanto, em algum momento do texto, Rosa refere-se à alma externa com as palavras “rosto externo”, que aparecem em itálico, fazendo uma sutil referência; mas o que tem em comum Jacobina, personagem de Machado, com o narrador inominado de Rosa? A trágica experiência com o outro de si, com aquilo que está por trás, porém, Jacobina se afasta daquilo que se tornara desconhecido para ele, ao contrário do personagem de Rosa, que avança com ímpeto à experiência da procura do outro, até não se encontrar, ou encontrar o que sempre fora, porém, estava escondido.

A ficção pode, por vezes, funcionar como os espelhos dos contos, quando nos reconhecemos num personagem, o qual carrega os princípios que acreditamos, ou quando nos despersonificamos completamente a ponto de não nos reconhecermos, quando, por exemplo, percebemos traços nossos em personagens vis que jamais nos identificaríamos. O que há, quando isso ocorre, é o desvelamento daquilo que está por trás, a queda da máscara social, e o que vem à luz é não o que dizem de nós, mas o que somos realmente. Quantas pessoas já abandonaram livros porque não suportaram a verdade que se desvela neles? Não há uma resposta para essa pergunta porque os números não param de crescer.

O personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia* não se reconhece como professor de História Natural, é nítido seu inconformismo com essa máscara social que a realidade lhe impôs, por isso coloca-se à procura a partir da escrita e, principalmente, da leitura do livro de Julia, sua amada. A questão da identidade está diretamente ligada a esse processo, ele não pode mais suportar essa condição insossa de professor, deseja se lançar à experiência do desconhecido, por isso prefere se reconhecer no mísero Espantalho do livro de Julia a ser o professor de História Natural, pelo menos o arquétipo formado por partes de outros personagens tem uma função: salvar Maria de França dos pássaros que levam sua memória. Não à toa o professor passa horas e horas lendo sem

parar, numa busca incessante, como o personagem de Rosa, que se propôs a uma experiência descabida à frente do espelho. A importância de ver de viés para encontrar a verdade por trás das formas exatas e claras.

A cegueira do professor, devido ao processo de leitura, mostra que a escuridão, por vezes, é mais clarividente que a luz, a verdade pode estar lá, no claro-escuro da vida, e é tão contundente esse pensamento que marca a história da literatura ocidental; não por acaso, o professor, em determinado momento, compara-se a personagens que precisaram ficar cegos para de fato ver: “duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo. A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada à verdade que nunca – ou bem tarde – chega a ver torna esse fenômeno mais instigante” (LINS, 2005b, p. 166). A realidade, com suas luzes, nos cega, para ver, é preciso, às vezes, apagar as luzes. O processo estético nos leva para fora da Caverna.

A solidão não deixa de ser notória no romance, ela atravessa o livro como um espírito melancólico a assombrar a todos. Primeiro nos deparamos com a solidão do professor, depois com a loucura de Maria de França, e, por último, com a solidão da escritora Julia M. Enone. E, quando trata-se de escrever – ofício dos mais solitários – a solidão é tão necessária quanto a máquina ou a tinta nos séculos passados. Ninguém escreve em conjunto, pelo menos não se tem notícias de uma grande obra escrita a quatro mãos. A imagem do escritor, sujeito desleixado, que vive entre livros trancado num quarto ou numa biblioteca, é até clichê, porém, indissociável de quem escreve. Julia Enone é uma deslocada e, como todo deslocado, uma solitária que viveu à margem da sociedade ou sempre em viagem “para uma região misteriosa invisível e sem mapa” (LINS, 2005b, p. 13), como frisa o professor. Casada, mas sem marido, Julia vaga incorrigível pelo mundo como uma artista incompreendida:

Cerca de três anos após o seu precoce matrimônio, Julia separa-se e, definitivo, e vai residir com os pais [...] volta a matricular-se na Escola Normal e havia certamente uma ambiguidade perturbadora na normalista de dezessete anos, casada a três e na verdade sem marido, espécie de mescla entre maturidade e verdor. O irmão do noivo da irmã envolve-se com ela e engravida-a. O pai e irmãos exigem que aborte, ela resiste. Nasce a criança; o velho Oton Enone, por determinação própria, entrega-a ao pai, já casado e com a esposa grávida de um mês. A reação de Julia é violenta: rompe a vidraça a murros, agride as enfermeiras e dirige-se para o berçário com um pedaço de vidro na mão, sendo agarrada na porta. Metida à força numa ambulância, levam-na para o hospício, onde permanece quase trinta dias, na condição de indigente (LINS, 2005b, p. 141).

Não é preciso mais de algumas linhas para o leitor se dar conta de que Julia é uma jovem rebelde que não encontra lugar num mundo hipócrita, e não mede esforços para eliminar tudo o que vai contra seus princípios: a exemplo do velho Oton, pai de Julia, que prefere que a filha aborte para não manchar a família com o título de mãe solteira. Outra coisa que chama atenção no trecho é a palavra “indigente”, ou seja, aquele sem endereço ou identidade (RG), igualmente o escritor, ao qual a obra, especificamente a literatura contemporânea, exige que se distancie de si, isto é, do eu predominantemente subjetivo.

Como todo jovem impetuoso, Julia se aproxima das minorias: “Participa, taciturna, os pés descalços, para fazer número, tendo à mão uma foice, de manifestações de lavradores no Cabo, em Aliança e em Vitória, inclusive no Engenho Galiléia, isso antes que o governo de Pernambuco o expropriasse para dividir entre foreiros sublevados” (LINS, 2005b, p. 142). Aqui, observa-se uma sutil referência ao engajamento dos escritores do romance de 30 ligados ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), cujos romances sempre tinham uma conotação política, um embate entre o homem e o meio, já citado no capítulo anterior quando tratamos da construção da narrativa moderna no país. Julia, incorrigível e solitária, encontra sossego somente ao lado do professor:

Que inadmissível acuidade lhe haveria permitido sentir o meu olhar e, daí, alcançar o que pensei? Observo o seu rosto, a pele um tanto castigada do seu rosto puro e de ossos leves, sempre alterados por manchas lívidas ou súbitos rubores. Vejo-a, no seu alheamento, frouxa a vigilância aos músculos da face: finas rugas verticais começam a acumular-se no lábio superior, trinta e três anos e já se delinea, prematuro um traço de senilidade. Envolve-a, mudo, na minha compaixão, ela, a quem amo, envelhece, a sua juventude foge entre meus dedos (LINS, 2005b, p. 159).

Sempre temos a impressão de que todo escritor já vivera o que ainda não viveram os outros, ou que tiveram outras vidas, o que lhe dá uma carga de maturidade antecipada, por isso escreve, como se já tivessem vivido tudo o que fora necessário, como o precoce Rimbaud (não à toa Julia é comparada ao poeta). O professor percebe o delineamento da claridade da velhice na face ainda jovem da escritora de trinta e três anos, que, sem dúvida, já tivera algumas experiências traumáticas, o que lhe confere certa maturidade. A velhice, como bem nos diz Deleuze, é quando as coisas começam a fazer sentido (apesar de continuarem incompreensível do ponto de vista de suas condições), uma espécie de sabedoria que adquirimos com a chegada das rugas: “Há casos em que a velhice dá não uma eterna juventude, mas, ao contrário, uma soberana liberdade, uma necessidade pura em que se desfruta de um momento de graça entre a vida e a morte, e que todas

as peças da máquina se combinam para enviar ao porvir um traço que atravesse as eras” (DELEUZE; GUATARI, 2010, p. 07).

Julia encontra conforto justamente ao lado de outro deslocado, que, igualmente, encontra na escrita seu lugar no mundo. A escrita é o lugar onde podem ser o que são sem problema algum, o espaço completamente livre de leis, regras e paradigmas, em que a única regra é não ter regra alguma ou a liberdade de criação. Julia M. Enone e o professor, atravessados e fundidos pelo amor à escrita, são a expressão de uma tradição moderna, cuja maior herança é a transgressão e, sobretudo, a resistência:

Escrever não é nesse momento [para Kafka] um apelo, a expectativa de uma graça ou obscuro cumprimento profético, mas algo mais simples e premente, de um modo mais imediato; a esperança de não sucumbir ou, mais exatamente, de soçobrar mais depressa do que ele próprio e, assim, recupera-se no último momento. Dever mais premente, portanto, do que todos os outros, e que o leva a escrever em 31 de julho de 1914 estas palavras extraordinárias: “Não tenho tempo. É a mobilização geral k. e P. são convocados. Agora recebo o salário da solidão. É, apesar de tudo uma salário mingado. A solidão só traz punições. Não importa, sou pouco afetado por toda essa miséria e mais decidido do que nunca...escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência” (KAFKA apud BLANCHOT, 2011b, p. 60-61).

Assim como Kafka – cuja obra surge como símbolo da literatura moderna – Julia e o professor resistem aos enquadramentos violentos que a sociedade impõe por meio de princípios, cujas balizas são condicionadas por questões morais. O ato de criação, além da perda de si, tem como principal objetivo resistir, como observa Agamben: “Deleuze definia o ato de criação como um ‘ato de resistência’. Resistência à morte antes de tudo, mas também ao paradigma da informação [...] Casa ato de criação resiste a algo: por exemplo – diz Deleuze –, a música de Bach é um ato de resistência à separação entre o sagrado e profano” (DELEUZE apud AGAMBEN, 2018, p. 59). Por sua vez, o ato de criação é intrínseco à solidão da obra, exigência que a mesma impõe ao autor; solidão cujo significado vai além de simplesmente estar isolado para escrever:

Não visamos em particular a solidão do artista, aquela que, segundo se diz, ser-lhe-ia necessária para exercer sua arte. Quando Rilke escreve à condessa de Solms-Laubach (3 de agosto de 1970): “Há semanas que, salvo duas breves interrupções, não pronuncio uma só palavra; a minha solidão fecha-se, enfim, e estou no meu trabalho como o caroço no fruto”, a solidão de que ele fala não é essencialmente solidão: é recolhimento (BLANCHOT, 2011a, p. 11).

A solidão da obra é a solidão essencial, na qual o professor está imerso desde quando resolve escrever um ensaio sobre o romance de sua amada. O seu drama começa neste momento, quando a partir de então tem de encarar os fatos que lhe levaram à solidão essencial da escrita, que,

segundo Blanchot, é o início de um trabalho sem fim: “A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever agora é o interminável, o incessante” (2011a, p. 17). No entanto, não basta estar só, é preciso abrir mão do que é subjetivo, já que o autor – por força da obra – deve ser impessoal, ir em direção ao outro ao invés do que é próprio, pessoal, tarefa das mais duras, porque é difícil negar-se: “é que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve” (BLANCHOT, 2011a, p. 20). Porém, o professor escreve um diário; é bom lembrar que o texto traz datas encabeçadas em suas páginas, o que torna a tarefa mais difícil ainda porque o diário, dos textos, é o mais pessoal:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio que se serve para recordar-se a si mesmo, é de fato estranho, o próprio elemento de esquecimento: escrever (BLANCHOT, 2011a, p. 20).

Ou seja, o diário, apesar de pessoal, é paradoxalmente impessoal, porque, como diz Barthes (1982), o “Eu” que surge nas páginas já não é mais o eu subjetivado, mas sim o eu transformado da escrita, devido haver um espaço entre a experiência vivida e a escrita. Em geral, as experiências vividas são sentidas na pele, por isso permanecem na esfera do sentir, afastado da reflexão e compreensão na esfera da linguagem. Quando a experiência vivida, já distante, vai para a folha em branco por através da escrita, a coisa muda, agora para além do sentir há a reflexão sobre o que aconteceu de fato, é por isso que se narra ou se escreve.

A reflexão fica na lacuna entre a experiência vivida e a escrita. Essa lacuna é o espaço da criação quando a linguagem se manifesta, clareando ou desvelando aquilo que, até então, permanecia obscuro ou incompreensível. Nesta dimensão, a escrita normalmente exige um trabalho com a língua, não aceita qualquer coisa; escrever por escrever não é escrever, se alguém escreve um diário de qualquer maneira, sem a mínima preocupação com a forma, o texto não deixa de ser um diário, porém, não passa disso, de um texto pessoal, distante daquilo que entendemos por literatura, isto é, está longe da solidão da obra.

Fora que a obra é a manifestação potente da linguagem, em que naturalmente nos movemos quando criamos, na verdade, quando redescobrimos nossa verdade, nossa verdadeira essência, já que somos linguagem da cabeça aos pés: “Fazer uma colocação sobre a linguagem não significa tanto conduzir a linguagem, mas conduzir a nós mesmo para o lugar de seu modo de ser, de sua

essência: recolher-se no acontecimento apropriador” (HEIDEGGER, 2003, p. 08). É para este lugar insólito da escrita que dirige-se o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, já que é na obra e através desta que ousa se colocar à procura. A identidade que tanto busca não passa de sua essência, velada pelos dias e anos de uma vida insossa, que se manifesta com a escrita do ensaio, isto é, com a palavra poética, libertadora em todos os sentidos. Caso não escrevesse, definharia facilmente, mas a escrita o mantém vivo como nunca. O amor por Julia, escritora que morrera sem nenhum reconhecimento como tantos artistas, é o amor à escrita. O romance de poucas cópias, nunca publicado pela autora, mote do trabalho do professor, é a representação alegórica do amor à literatura.

“Escrevo, imagino, porque de outra maneira ficaria louco” (BATAILLE, 2017, p. 21). O que há em comum entre esta afirmação de Georges Bataille e a fala de Osman Lins que abre esse capítulo como epígrafe? A escrita como atividade libertadora, luz que abre clareiras onde antes tudo era escuridão, trevas. Bataille viu Paris ser tomada pelos nazistas e, posteriormente, bombas caindo do céu, era o início da segunda guerra, tinha que escrever para não sucumbir à loucura. Osman Lins não presenciara uma guerra, não *in loco* como Bataille, mas sentia como todo homem a desolação diante do mundo hostil. Era preciso manter uma atitude diante de tanta violência e inequidade, então tanto Bataille como Osman resolveram escrever, encontraram força na palavra. Com a escrita enfrentavam o que era difícil entender. Uma luta silenciosa e solidária que tem como única arma a palavra. A palavra é o espírito que chega para domar os corpos selvagens: “Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra” (LINS, 2004, p. 117). E é através da palavra que damos significado e sentidos às coisas; às vezes fracassamos, já que as palavras, em alguns casos, não bastam.

Quando nascemos nos aguarda uma língua, é com ela que vamos encarar o mundo, cuja dinâmica, com sua política econômica de exploração e mortes, torna-se cada vez mais incompreensível; a própria vida diante desse sistema injusto perde o sentido, então só resta escrever, escrever é a tentativa – inútil – de entender e ordenar o caos. Inútil porque não se pode entender o que por si só não tem explicação, muito menos ordenar o caos.

No entanto o mundo é construção, reflexo de quem o habita. Se pensarmos que o mundo não tem conserto, desacredita-se do humano, então não faz sentido escrever, porque escreve-se para si e para o outro; é uma forma de compartilhar e dividir a dor, a dúvida, mas também a alegria.

Ou seja, escrever é acreditar (por mais pessimista que seja um escritor, há sempre uma fagulha de esperança em seu gesto), acreditar que podemos fazer diferente, afinal, como falamos ao longo deste trabalho, a escrita literária é a desconstrução de qualquer paradigma ou modelo obsoleto, decadente, é a busca incessantemente pelo novo – o nunca alcançado mas sempre almejado –, e se o homem ainda não a ouviu é porque está preso às forças obscuras presentes em seu espírito. Forças ligadas a um pensamento racional senil, deteriorado, cuja lógica do crescimento e avanço nos trouxe até aqui, e não é preciso ir longe para entender o buraco em que nos metemos, basta olhar ao redor. A escrita torna-se o grito e sua reprodução, ao longo desses séculos, é o eco que atravessa a escuridão silenciosa na esperança de um dia se fazer ouvir.

A NARRATIVA INTEMPESTIVA

[...] Numa anotação dos seus cursos no Collège de France, Roland Barthes resume-a deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo”. Em 1874, Friedrich Nietzsche, um jovem filólogo que havia trabalhado até então com textos gregos e havia alcançado, dois anos antes, uma celebridade repentina com O nascimento da tragédia, publica *Unzeitgemässe Betrachtungen*, as “Considerações intempestivas”, com as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente [...] Nietzsche situa, portanto, a sua pretensão de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão numa discordância. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele e nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual [...] (AGAMBEN, 2009, p. 21-22).

No rastro de Nietzsche e Roland Barthes, Giorgio Agamben vai atrás da resposta para seu famoso texto “O que é o contemporâneo?”, que se coloca como uma questão fundamental para entender o pensamento e a produção intelectual contemporânea, e, nessa busca, depara-se com a palavra *intempestivo*, que vai ser usada como chave para a resposta à questão que se impõe. O *intempestivo* seria aquele que está em desacordo com o seu tempo, incapaz de alinhar-se a qualquer discurso ou fala que não seja a transgressão, porque está sempre em direção à margem ou em fuga. Isto é, distante de um pensamento do qual todos comungam.

Sendo assim, o contemporâneo é aquele – parafraseando Agamben – capaz de deixar-se cegar pelas luzes da escuridão ao invés de deixar-se iluminar pelas certezas advindas de seu tempo, como acontece com aqueles que permanecem de acordo com tudo relacionado a sua época, sem interesse de questioná-la. Nesse sentido, de não se deixar banhar pelas certezas luminosas de sua época, preferindo assim a escuridão e tudo o que lhe pertence, e tanto Homero quanto Kafka são contemporâneos. O primeiro por ser responsável pela construção do alicerce da literatura Ocidental, o último, por ter ampliado e transformado esse espaço de infinitas portas, que não para de abrir abismos sob nossos pés e, ambos, por assumirem uma posição transgressora como artistas. Numa linha que liga os dois nomes e ultrapassa o último até os dias atuais, todo escritor que optou por torcer a palavra, fazendo-a delirar, faz parte dessa linhagem única dos contemporâneos – intempestivos –, aqueles que se deixam cegar pela escuridão.

No entanto há outro sentido para contemporâneo, um sentido menos filosófico e poético: “*adj.sm.* Que, ou aquele que é do mesmo tempo, ou do nosso tempo; coevo, coetâneo.”¹³ Ou seja, o contemporâneo designa também o agora, então, paradoxalmente, segundo o pensamento de Agamben, o contemporâneo é o não-contemporâneo devido o contemporâneo não estar em nada acordado com seu tempo ou com o agora, isto é, em nada se assemelha ao que está sendo feito neste momento. O contemporâneo ou o não-contemporâneo está sempre um passo à frente e também um passo atrás: “O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado, e ao mesmo tempo, já traz as maras do futuro. Por isso nunca somos coetâneos de nosso momento histórico” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253).

É comum definir a produção artística do momento como arte contemporânea aquela que dialoga com a tradição, porém acrescenta a esta elementos novos, inusitados, e o resultado é uma nova textura, notada nas artes plásticas, que transcende a tradição da pintura, por exemplo, acrescentando a uma tela objetos não convencionais para compô-la. Ou seja, apesar de inovações radicais, a arte sempre vai estar com um pé no passado; pode-se romper com a tradição, mas nunca negá-la. E o que está sendo feito e produzido, neste momento considerado de grande literatura, ainda tem como parâmetro a alta modernidade, isto quer dizer, entre outras coisas, que a modernidade ainda não findou, e que o contemporâneo confunde-se com esta, ou seja, constitui uma dobra do que costumamos chamar de moderno.

Claro que estamos nos referindo aos parâmetros estéticos relacionados à obra de arte, em específico a literatura, cujos moldes contemporâneos de produção ainda não conseguiram livrar-se da irmã mais velha (e talvez nunca consiga já que a modernidade tornou-se uma tradição cujas luzes ainda nos ilumina), porém, em outras áreas do conhecimento e produção, a modernidade já foi superada com toda certeza; talvez estejamos na tal pós-modernidade, e a prova disso é o mundo virtual, espaço paralelo que mudou completamente nossos hábitos e costumes, coisa que na alta modernidade era somente imaginável.

Enfim, a palavra literária tem a capacidade de fundar mundos, e quando isso acontece acaba engendrando um espaço singular, autônomo, onde qualquer lei ou fenômeno natural caí por terra devido o afastamento da palavra literária de uma representação fidedigna ao real: “À primeira vista,

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

o interesse da linguagem é, portanto, destruir com seu poder abstrato a realidade material das coisas, e destruir com o poder de evocação sensível das palavras esse valor abstrato. Tal ação deve nos levar muito longe” (BLANCHOT, 2011b, p. 39). Ou seja, ao se afastar de uma representação realista das coisas, a palavra vai em direção a sua essência poética, cujo princípio é ressaltar o ato de criação e o universo particular da narrativa. Essa mudança paradigmática de não-representação foi fundamental para a constituição do conceito de literatura, no qual a impossibilidade é matéria do possível: “[...] foi justamente para pensar essa nova relação entre literatura e realidade que Blanchot criou o conceito do Fora. Em sua obra ele aponta para a experiência do Fora como o poder da literatura de fundar sua própria realidade” (LEVY, 2003, p. 13). Porém, o Fora de Blanchot, é muito mais um ato poético do que um conceito, está ligado a um fazer literário que não admite padrões, um fazer da desconstrução. Há nisso algo de intempestivo:

Dizem que Luís XVI, à caminho da guilhotina, quis encarregar um de seus guardas de uma mensagem à rainha, recebendo a seguinte resposta: “Não estou aqui para lhe prestar serviços; estou aqui para conduzi-lo ao cadafalso.” Este belo exemplo de propriedade e obstinação no uso dos termos parece se aplicar perfeitamente, se não a toda nossa tradição romanesca, pelo menos a uma certa tradição clássica do romance francês. Os romancistas dessa família se recusam a “prestar serviços”, e sua única preocupação parece ser a de levar suas personagens, imperturbavelmente, ao encontro do que as aguarda (CAMUS, 2018, p. 15).

Camus nos mostra com esta analogia que a grande literatura não se submete a nada a não ser trazer à tona sua essência obscura e incorrigível, como um corcel indomável, para confrontar instituições, leis e ordens de qualquer natureza. E não há nada mais contemporâneo do que esta recusa ao pastiche, cujas palavras são responsáveis pela construção desse espaço insólito que Blanchot chama de Fora. Um espaço que se mantém à margem de um núcleo coeso e interno. É para este espaço, onde as referências são implodidas, que se dirige o narrador contemporâneo.

Todavia, para adentrar essa região de vazios e lacunas – espécie de entrelugar – é preciso tornar-se outro: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco, aonde vem perder-se toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Essa despersonalização ou apagamento do sujeito acontece de forma natural, já que aquele que escreve (que vive e sente) é a figura que enuncia, e o outro, que surge, transfigurado em palavras, a criação, como já fora dito anteriormente. No entanto, essa consciência da “morte do autor” foi desenvolvida e aprimorada pelas vanguardas, pois antes do século XX, autor e obra eram inseparáveis:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na média em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo ou como se diz mais nobremente da pessoa humana. É pois lógico que em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista a conceber maior importância à “pessoa” do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças a seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões (BARTHES, 2004, p. 58).

Pairava sobre o autor – em alguns casos ainda paira, como explica Roland Barthes, o protagonismo total sobre a criação; os grandes autores são verdadeiras entidades, e nós, reles mortais, prestamos reverência. Não deixa de ser verdade, afinal de contas, não podemos tirar o mérito e o prestígio de quem escreve, os prêmios literários que contemplam autores ao redor do mundo são a prova disso, porém, em algum momento da História, o autor passa a abrir mão desse protagonismo em nome da obra, e o que vem à luz a partir dessa negação de si é a própria linguagem: “Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda sua amplitude e necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário” (BARTHES, 2004, p. 59).

Essa mudança paradigmática no cerne da criação é fundamental para se pensar o narrador contemporâneo: “Que importa quem fala? Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea” (FOUCAULT, 2013, p. 268). E quando a filosofia diz que esse apagamento é um processo natural da escrita, refere-se muito mais a algo intrínseco à criação do que a um ato voluntário do autor: “Digo ético, porque essa indiferença não é tanto caracterizando a maneira como se fala ou como se escreve; ela é antes uma espécie de regra imanente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 2013, p. 272).

Mesmo um diário, pessoal e íntimo, pode tornar-se impessoal, basta que seu autor traga à superfície – através de um trabalho com a linguagem – uma outra voz que não a sua. É o que faz Kafka em seu *Diário*. O autor de *A metamorfose*, apesar de falar dos problemas e vicissitudes do seu dia a dia, vai em direção ao seu apagamento quando se afasta desses mesmos problemas para entendê-los de fora: “Ele se coloca entre esses dois extremos. Assim que se torna a transposição de uma seqüência de fatos que realmente ocorreram (como é o caso num diário), passa

imperceptivelmente à procura do sentido desses fatos, deseja prosseguir na sua aproximação. É então que a narrativa começa a se fundir com sua explicação” (BLANCHOT, 2011a, p. 10-11).

A frase *escrever para poder morrer, morrer para poder escrever* que Blanchot toma posse para reflexão da escrita, mas atribuída a Kafka, é muito elucidativa: é preciso morrer para escrever – torna-se outro – e escrever – viver – para morrer, já que aceitar a morte em toda a sua amplitude é aceitar a vida. Não existe vida sem morte ou vice-versa. Morte e vida constituem dobras, são inseparáveis, assim como a aproximação com a morte que a literatura mantém desde de seu nascimento:

Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita. De outra maneira, a narrativa árabe – eu penso em *As mil e uma noites* – também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shahrazade é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. Esse tema da narrativa ou da escrita para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está diretamente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor (FOUCAULT, 2013, p. 272, grifo do autor).

Talvez esteja na palavra *morte* o princípio e o fim de tudo, porque em literatura a palavra morte, ao contrário do fim, como estamos acostumados a compreendê-la, inaugura o novo, se comporta como dobra; isto é, da implosão e fragmentação do cogito *eu* vem à luz o *ele*, um outro sem rosto ou referência, em que qualquer um pode reconhecer-se. Esse movimento que vai desembocar no neutro, lugar do estranhamento e da diferença, é a base de toda a ideia do Fora. De volta ao *ele*, persona disforme e sem rosto, parido pela fragmentação do *eu* subjetivo – , ser da diferença ou da multiplicidade, princípio fundamental do que entendemos por literatura hoje, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* sabe que, para embarcar no projeto da escrita sobre o livro de sua amada, precisa se situar nesse campo de apagamento, isto é, da despersonalização; portanto, a primeira providência a ser tomada é não nomear-se, é ser apenas um obscuro professor secundarista de História Natural sem nome, o que coloca-o em movimento, em direção ao fora de si, em direção à obra. Faz-se tão necessário esse procedimento que Julia, antes de ser sua amante, é uma autora, isto é, está sempre em direção à zona desconhecida: “Ó Julia, que, apesar de tudo, não direi minha, pois sempre estiveste em viagem para uma região misteriosa, invisível e sem mapa” (LINS, 2005b, p. 13), pois sua condição não permite referência de maneira alguma, e a

escrita implica em se perder: “Ao definir a literatura como a própria experiência do fora, ele a afirma como um não-lugar sem intimidade, sem interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o seu mundo e que também se perdeu” (LEVY, 2008, p. 151).

O narrador, o tempo todo, usa a autora e seu livro para refletir sobre a condição e os problemas da literatura, na verdade o ensaio, que por hora se comporta como romance – ou vice-versa, cujo título é o mesmo do livro de Julia Enone. *A rainha dos cárceres da Grécia* é apenas um mote para a discussão sobre os problemas e soluções relacionadas à ficção contemporânea, pois em determinadas partes do texto, o tal narrador inominado dedica-se à reflexão e às críticas à narrativa contemporânea e escolhe, para sua teoria, dois grandes escritores, que, para ele, operam uma diferença entre o culto e o poético:

Há dois modos distintos de formar e que nem sempre coexistem: o culto e o poético. O primeiro reflete sempre as leituras do escritor, selecionadas em áreas consagradas pela tradição, e aspira, a uma certa elegância; o segundo, propenso a explorar o informulado e o rústico, sonda em vários planos as jazidas populares e ignora a herança cultural ou combate-a. A reflexão, que na maneira culta vai cristalizar-se no aforismo, como Machado de Assis, na maneira poética não se apresenta como fruto definitivo do raciocínio e sim como verdade provisória, formada no trato com o mundo. Alinham-se, nesta última corrente, obras como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (LINS, 2005b, p. 76, grifo do autor).

A escolha de um escritor genial do século XIX e outro do início do século XX, especificamente da segunda geração moderna, onde a narrativa brasileira se desenvolve e, a partir de então, chega ao auge, não é à toa, nem gratuito. Neles percebemos narradores distintos, como bem observa o ensaísta: o culto, referindo-se ao primeiro, estaria ligado a uma tradição clássica, longe das inovações audaciosas operadas na virada do século, enquanto o segundo estaria à caminho de algo inovador, próximo de uma linguagem “informulada”, isto é, próximo de uma linguagem popular (poética) que está em constante transformação. Essa foi uma das maneiras encontradas pelos escritores modernos de se aproximar do público, porém, as experimentações e inovações acabaram por fazer o efeito contrário, tornando alguns romances herméticos, de difícil acesso, mas isto não vem ao caso agora.

No final da fala do personagem aparece *Grande Sertão: veredas*, nada mais poético, popular e transgressor do que a fala de Riobaldo, ex-jagunço, que narra para um interlocutor latente, numa linguagem extremamente inventiva, sua errância pelas veredas do sertão. Três escritores contemporâneos, de diferentes épocas, que corresponderam à altura seu tempo. É interessante notar

que de Machado de Assis a Guimarães Rosa, passando por Graciliano Ramos, temos uma linha evolutiva que começa com a desconstrução da ordem linear da narrativa em *Memória Póstuma de Brás Cubas*, depois com o aprofundamento do campo psicológico em *São Bernardo*, até a completa desconstrução da sintaxe em *Grande Sertão: veredas*, em que vemos brotar quase uma nova língua.

As matrizes modernas de nossas letras aparecem na fala do narrador – diante do leitor atento – para comprovar as transformações evolutivas que passou a literatura brasileira. Neste momento de minha leitura de *A rainha dos cárceres da Grécia*, não pude deixar de lembrar de Oswald de Andrade que, com seus livros compostos por resíduos e fragmentos, espécie de *mosaico*, não só libertou nossa língua das amarras conservadoras como anunciou narradores ainda por vir. Oswald é como se fosse a matriz, a fonte de onde não cessa de jorrar narradores possíveis. Mas, de fato, se formos pensar a matriz da narrativa brasileira contemporânea, vamos ter de passar por esses nomes:

Tomando por base a noção de moderno, inicialmente ligada à “problematização dos valores românticos”, João Alexandre Barbosa estende a linha de modernidade do romance brasileiro a seis autores, no todo ou apenas numa parte de suas obras: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Seriam como as seis matrizes de nossa prosa romanesca, admitidas por motivos diferentes e pelas mesmas razões fundamentais na linha que possibilitaram traçar, e de cuja recíproca interligação resulta o “processo pelo qual há de passar qualquer autor de romance no Brasil” (NUNES, 2009, p. 141).

Esses autores, podemos dizer sem sombra de dúvida, são responsáveis pela criação da literatura contemporânea brasileira. Neles encontramos o arquétipo de toda invenção do que virá a ser nossa literatura, são autores contemporâneos. Claro que antes deles já se fazia literatura por essas bandas dos trópicos, porém, sem as cores e a textura de nossa identidade e sem os recursos inovadores. Isso nos mostra uma preocupação do narrador para com o universo romanesco do começo ao fim do romance, preocupações voltadas também para a construção do seu próprio texto:

Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar. Somos, à existência do texto, a sua natureza. Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo (LINS, 2005b, p. 08).

Ocupar-se do livro ao invés da autora, com quem teve um relacionamento amoroso, possibilitou ser um tanto quanto impessoal, exigência da narrativa contemporânea, por isso a escolha, acertadamente, do gênero ensaio. A preocupação do narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* com a construção do texto é tanta que o mesmo vai buscar opinião de especialistas:

Discuto o projeto com A.B., docente na Pontifícia Universidade Católica, homem de um grande saber e um tanto irônico, que, sendo eu afeiçoado aos livros, me distingue com seu apreço. O que me diz, mesmo descontando certo exagero provável, tributo sempre devido à ironia, preocupa-me e, por outro lado, esbate-me em mim certos receios [...] Adverte-me, em compensação, para o lado negativo do que podia ser uma vantagem: minha intimidade com a autora. O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros) (LINS, 2005b, p. 09-10).

Mas na verdade a opinião de especialistas de nada servem, como o personagem de *São Bernardo*, Paulo Onório, que desejava escrever um livro de acordo com a divisão do trabalho, porém, logo abandona a ideia um tanto quanto descabida e grotesca. Logo, o professor inominado de História Natural resolve fazer o mesmo e seguir sua própria intuição, o que contrasta com o que pensa Osman Lins, cuja narrativa é algo que deve ser medido e conduzido com rigor pelo criador: “Não improviso praticamente nada, estou, como escritor, sempre fazendo planos, abrangendo períodos extensos; e esses planos, desde a minha juventude, por assim dizer, não mudam” (LINS, 1979, p. 257).

São inúmeros os textos que se voltam para o ato da escrita, para o universo particular da narrativa. São tantos que se voltam para esse tema que seria difícil citar alguns, justamente pela dificuldade de escolha. É importante notar no final do trecho a observação do especialista a quem o narrador pede opinião, o que importa, realmente, é o que foi escrito e não quem o escreveu, isto é, mostra um narrador em total acordo com o princípio da morte do autor segundo Barthes/Foucault/Blanchot, que tomou o espírito criador das vanguardas. E essa morte está diretamente ligada a forjar um narrador – acontecimento verbal – que o autor usa como máscara através da qual expressa sua visão de mundo. É o que faz Clarice Lispector em *A hora da estrela*, quando cria Rodrigo S.M., aquele que escreve o livro: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados” (LISPECTOR, 1996, p. 39). Por sinal, o que tem há comum em *A rainha dos cárceres da Grécia* com o livro de Clarice é digno de nota.

Há duas nordestinas, Macabéa e Maria de França, desamparadas, que caem em desgraça: a primeira morre atropelada, a outra, fica louca; há dois narradores posições: Rodrigo S.M e o professor inominado; por último, há a história do próprio livro, isto é, a história da narrativa. Rodrigo S. M é levado a escrever depois que se depara com Macabéa, mulher a qual não consegue se desprender desde o momento que a viu: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de

relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1996, p. 35), igualmente o professor, que não consegue esquecer Julia Marquezim, autora do livro que lhe motivou a escrever. Mas as semelhanças param por aí, além das datas que encabeçam as páginas, o livro de Lins é entrecortado por notícias de jornais e revistas, trechos do livro do romance de Julia e notas de rodapé, o que muda completamente o formato e a sequência de leitura. Isso mostra um autor atento à produção de sua época e marca uma tendência de vanguarda.

Em *Guerra sem Testemunhas* (1969, p. 17), livro de ensaio em que Osman trata da escrita como criação, implicando, para ele, além do fazer literário uma postura ética, o autor trata de temas pertinentes ao escritor, sua condição e seu lugar na sociedade, além da condição da literatura na sociedade: “Exigente é lúcido esforço de análise e síntese [...] apresenta de imediato uma dupla significação: é, simultaneamente, uma solidária e corajosa mão estendida aos contemporâneos (leitores, não-leitores, críticos, homens...)”. O livro escrito sete anos antes de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* tem o mesmo tom e o ensaio enquanto forma:

Há quarenta dias, já escritos de modo provisório trechos intermediários deste livro ao fim do qual espero estar menos lúcido, menos entregue às múltiplas correntes externas e às inclinações interiores que com tanta frequência nos governam a todos, há quantas semanas, oprimido ante problemas obscuros, cálculos inúteis, soluções obtidas e logo recusadas, venho sentar-me a esta mesa, de onde me levanto – perplexo e intranquilo – sem haver acrescentado ao trabalho uma única frase? (LINS, 1969, p. 11).

Além da solidão que parece se encontrar todo escritor, que, sozinho, luta com as palavras (uma guerra sem testemunhas), sua arma é matéria prima, nota-se tanto na voz do obscuro professor como no trecho de Osman Lins ensaísta uma preocupação com a escrita, especificamente aqui, neste trecho, com a secura de palavras, sem ter acrescentado ao trabalho nem mesmo sequer uma frase. No entanto, a escrita contemporânea tem como mote seu próprio trabalho e desafios: “Hoje, porém, se ainda estou incerto quanto ao processo a seguir em minha exposição [...] O que era obstáculo transforma-se em pretexto para agir. Converte-se em literatura o que me impedia de escrever” (LINS, 1969, p. 11). Isto é, tem como assunto as dificuldades e problemas relacionados à criação, explícitos, sem meio termo ou subterfúgio.

Um dos últimos grandes livros escritos no cone Sul *O Romance Luminoso* (2005), de Mário Levrero, escritor uruguaio pouco conhecido entre nós, tem como foco inicial a dificuldade de escrever. O escritor ganha uma bolsa para terminar um romance, porém se encontra num momento difícil de sua vida, com problemas de saúde e dívidas que o obrigam a sair de Montevideu e ir para

Buenos Aires. Na cidade argentina se impõe a escrever a qualquer custo, independentemente do assunto, mas escrever, inclusive sobre o fracasso de escrever. Assim retoma o trabalho e consegue terminar o livro:

Aqui começo este “Diário da bolsa”. Há meses tento fazer algo nesse estilo, mas vinha me esquivando sistematicamente. O objetivo é pôr a escrita em andamento, não importa o assunto, e manter uma continuidade até criar o hábito [...] todos os dias, todos os dias, mesmo que seja um linha para dizer que hoje não tenho vontade de escrever, ou que não tenho tempo, ou dar qualquer desculpa. Mas todos os dias (LEVRERO, 2018, p. 21).

A escrita acaba sendo um exercício diário, uma experiência – experimentação – que revela os meandros da criação literária. Levrero não usa de máscaras ou cria narradores; o livro tem a forma de diário, transforma em escrita o que vive, como as pequenas coisas que muitas vezes passam despercebidas, mas são fundamentais para o crescimento individual. Isso mostra que os narradores contemporâneos se voltam para o drama que os mantém vivos: a escrita, que exige nada menos que a verdade.

De volta à *Guerra sem Testemunhas*, apesar de ser um livro de ensaios, está tomado pelo espírito da ficção, especificamente pela morte do autor. Para tanto Osman Lins cria um personagem chamado Willy Mompou (WM) que, ao longo do texto, discorre sobre vários assuntos relacionados à escrita literária. Nota-se que a escolha de um nome composto para o personagem, cujo primeiro nome começa com W e o segundo com M, não é gratuito e aleatória, haja vista que W seria o outro de M ou vice-versa, neste caso, como o próprio autor fala, um outro que se manifesta através da criação:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocadas por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome “eu”. A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, Ve V, V e U. A voz estranha – cobra sem dentes – enrola-se em minha língua, nova cabeça apareceu no seu ombro, com quatro olhos contemplo – ou contemplados? – o relógio e a distante massade edifícios ainda envolto em névoa, outro homem saltou de dentro de meu corpo, está contra a parede, debruçado à mesa, de frente para mim, tem meu rosto e meu nome, é ínfima parcela do que sou, e observa-me, a mim Willy Mompou, que também o espreito (LINS, 1969, p. 16).

O duplo, aqui transfigurado em Willy Mompou ou simplesmente WM, é a consciência criadora, a necessidade de dar voz a outro, essência da literatura contemporânea. Osman Lins usa

desse artifício para escrever o ensaio porque é um ficcionista nato e, ao criar outro para discorrer sobre o ato da escrita, assim como a postura ética do escritor, num gênero que aparentemente escusa esse tipo de procedimento, o autor borra as fronteiras, rasga a cortina tênue que separa os gêneros textuais; e o que vamos ter a partir disso são textos inclassificáveis, ou classificáveis de forma aparente na capa, que traz impresso romance, contos, narrativas, por exemplo, como gostava Lins de chamar seus textos, porque agora estamos no âmbito da *escritura*, um texto em constante metamorfose.

A palavra *metamorfose* é tão emblemática para a literatura contemporânea, não somente para a forma e construção do texto como estamos acostumados a usá-la, mas porque permeia tanto a construção, como domina os personagens de natureza ambígua ou dúbia, isto é, personagens que transformam-se ou tornam-se outros durante a narrativa. Ou seja, a metamorfose está ligada ao próprio fazer literário, aquele que escreve conseqüentemente é aquele que torna-se outro. Lembremo-nos de Gregório Samsa que, ao se metamorfosear em uma barata, observa, de dentro de sua miséria, do que são capazes seus pais, aqueles que deveriam amá-lo. Ao forjar esta situação, a literatura manifesta uma verdade, a qual Kafka acreditava severamente, cuja vida é a própria impossibilidade, a impossibilidade de realizar-se completamente. Gregório Samsa está vivo, porém no corpo de uma barata, portanto, está morto, porque mesmo vivo não pode desfrutar do que a vida proporciona.

Um dos momentos altos de *A rainha dos cárceres da Grécia* acontece quando a narradora, Maria de França, para livrar-se dos pássaros negros que levam sua memória, engendra um espantalho:

Então, para não continuar sem defensor, exposta a esses entes numerosos, ágeis [...] ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o espantalho. Só então revela-se o propósito das aquisições os dos raptos, ou das mutilações os pés, os braços poucos musculosos, a orelha “cheia de voltinhas”, esses olhos “de ver inundações e estrondos”, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França, protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora de Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báfica (LINS, 2005b, p. 155).

Os desdobramentos desse acontecimento são inúmeros, são muitos os caminhos a serem tomados a partir dessa persona que aparece abruptamente no romance, nos remetendo a Poe e Baudelaire, por exemplo – arquétipos da literatura moderna – nas figuras sombrias de corvos e

espantalhos. No entanto, é preciso manter-se distante da emoção tanto da leitura quanto da escrita para tomar um caminho adequado, tendo em vista que o ensaio, apesar de ser criação, não pode se deixar levar para longe do escopo caindo, assim, em armadilhas suscetíveis à imaginação. É preciso ter discernimento para não fugir completamente do que sugere o objeto de estudo.

Enfim, quais as implicações desse acontecimento no romance? Antes de adentrarmos à questão, é preciso falar sobre a obscuridade que a obra se mantém, imersa numa zona onde permanece indeterminada, selvagem, longe de definições fechadas. Porém, é bom retomar o seu significado na origem. A palavra *Obra* na língua portuguesa origina-se da palavra *Opus* grega, que por sua vez significa *operar* e *opulência*, isso nos diz muita coisa sobre essa zona sombria e indeterminada que toda obra naturalmente mantém. A obra, em seu espírito originário, é aquela com a capacidade de operar: “O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 2011a, p. 13). Isto é, a obra tem um poder transformador, porque opera diretamente no ser, no outro; além disso, é opulenta, ou seja, não para de suscitar significados de sua fonte sombria e enigmática:

Não. Não há, nesse caso, resposta absoluta, e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros, isto não impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto –, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação, e sim um deflagrador de significações (LINS, 2005b, p. 186).

Como aponta Osman, vestindo a máscara do professor ensaísta, a obra no geral pode e deve suscitar algumas interpretações justamente por permanecer à margem ou no campo aberto da possibilidade. Sendo assim, coloco-me na zona de observador para fazer minha própria interpretação. Vamos começar pela figura insólita do espantalho, esse ser fragmentado, desproporcional, que destoa da calmaria da plantação: “Contrastando com a visão harmônica que se tem das plantas, esta figura faz com que todos os olhares se voltem em sua direção [...] justamente pela falta de equilíbrio estético, pelo desacordo com a paisagem é que o espantalho chama atenção” (RIBEIRO, 2016, p. 15-16). Ou seja, o espantalho, formado por partes que não lhe pertence, engendra um todo esquisito e estranho, igualmente o romance contemporâneo, que é formado por cartas, depoimentos, ensaios, poemas novos ou velhos, que são retomados para um

bem maior: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo antes, foi preparação, espera, rapinagem” (LINS, 2005b, p. 09).

Claro que não é nenhum absurdo essa relação já que o narrador, do começo ao fim do livro, reflete sobre os meandros da arte romanesca, que, ao longo de sua história, torna-se cada vez mais fragmentada. Todavia Osman Lins faz isso com muita sutileza, pois, ao longo do romance, o desfecho do espantalho é sugerido pela mutilação dos próprios personagens, que, por sua vez, está ligada à subtração de peças que, mais tarde, vão compor a figura estranha do espantalho; rapinagem é a palavra que usa a personagem, expressão fundamental para se entender o processo de fragmentação:

A rapinagem a que me refiro se dá ao nível da narrativa por meio de mutilações, de subtrações das características dos outros personagens. Belo Papagaio não tem o *polegar da mão direita* (que cortou para prestar o serviço militar); Heleno traz o braço esquerdo decepado à altura do pulso; refere-se a narrativa à Maria Antonieta, que perdeu a cabeça na guilhotina; a órfã adotada por Maria de França é atingida por balas da polícia que esburacam seu pescoço; Fanny Brown nasce sem braços e sem pernas; o anônimo que cruza com Maria de França esmaga a mão direita com três golpes de pedra e Julia Marquezim tem seu corpo esmagado por um caminhão (RIBEIRO, 2016, p. 21, grifo da autora).

A narrativa, como um saqueador ou ave de rapina, vai usurpando dos personagens partes de seus corpos para, no final, com as partes saqueadas, engendrar o espantalho (o anti-herói) estranho e desconexo. Podemos chamar de uma estética do fragmento da literatura moderna, uma representação através da desconstrução dos personagens em prol da própria construção da narrativa moderna, que estilhaça seu núcleo e se reconstrói para salvar o romance ou a si própria como narrativa. Há a desconstrução e reordenação do espaço romanesco em prol de algo novo e transformador: o romance contemporâneo. Ou seja, as partes reordenadas formam um todo potente e poderoso como o espantalho. Assim, a literatura constitui uma máquina de expressão como observa Deleuze:

Não nos encontramos, portanto, diante de uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdos e formas de expressão, mas diante de uma *máquina de expressão* capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros conteúdos que se confundirão com expressões em uma mesma matéria intensa (DELEUZE; GUATARI, 2010, p. 57, grifo dos autores).

Isto é, a literatura vai em direção a sua própria essência onde essa relação forma/contéudo é abalada e desconstruída.

A aparição do espantalho, não podemos esquecer, é no intuito de salvar Maria de França, que se encontra em completa desgraça, mas o que está em jogo também é a necessidade do narrador de tornar-se outro, algo melhor e necessário, para salvar não só a personagem do romance que lê, mas também a si próprio, que igualmente à Maria de França se encontra em desgraça, pois este deseja imensamente encontrar-se no romance de sua eterna amada (nem que seja na figura esdrúxula do espantalho), a autora Julia Marquelim Enone, que foi atropelada por um caminhão.

Aqui encontramos outra sutil referência, dessa vez ao poeta mor do Renascimento, Dante Alighieri, que, fascinado pelo fantasma de Beatriz, persona que não lhe sai da cabeça, escreve uma obra para encontrar sua amada nos textos. Se não se pode viver o que almejamos na vida real, vive-se nos textos, na outra vida, na teia de relações forjadas: a literatura. Quanto aos corvos, pássaros sombrios engendrados ao longo da narrativa pela imaginação da personagem Maria de França, que aos poucos levam sua memória, são seres nefastos que instauram o caos e a loucura, por isso o espantalho deseja imensamente espantá-los: “Nas entrelinhas do romance diz-se que os pássaros levam para longe a memória das coisas vividas e acontecidas, que os pássaros seguem com a brisa, que são ajudadas pelo vento a desfigurar as lembranças” (RIBEIRO, 2016, p. 22). Os corvos que lhe roubam a memória são responsáveis pelo desvario da personagem.

A memória constitui elemento central em toda e qualquer narrativa. Narra-se não só para compreender ou por uma questão estética gratuita, mas também para lembrar ou para não esquecer. A narrativa carrega não só a memória individual, aquela que perpassa pelos acontecimentos e fatos individuais, mas também a memória coletiva, ligada aos acontecimentos históricos que envolvem toda uma nação. É preciso contar para lembrar ou para não esquecer. É tão importante narrar que os povos e comunidades tradicionais de língua ágrafas reuniam-se em volta de seus anciões – sábios – para escutar as histórias de seus ancestrais, de seu povo, assim, é transmitida a tradição, a mitologia e, conseqüentemente, a língua materna, responsável pela memória, afinal, é através dela que pensamos e lembramos.

Pode-se perder a memória e ficar com a língua, porém, é somente através desta que podemos recuperar nossas lembranças. Segue-se os rastros de nossas lembranças por meio da língua através da qual narra-se ou conta-se uma história. Perder a memória é deixar de existir, ou existe-se precariamente como alguém mutilado, de maneira incompleta, porque existir exige uma consciência não só do presente, mas também do passado. O personagem Jacques Austerlitz, do

romance *Austerlitz*, do alemão W.S. Sebald, não lembra de sua infância. As lembranças desse período foram apagadas por conta de um trauma difícil de superar: a separação dos pais por conta do holocausto. Cinquenta anos depois, ele percorre os lugares mais distantes da Europa em busca de seu passado. As narrativas das diversas pessoas que encontra em sua caminhada o conduzem à sua memória. A narrativa constitui o fio condutor de suas lembranças perdidas, e é através da narrativa que o personagem junta as peças do quebra-cabeça de sua vida. Avançam os séculos, mudam-se os tempos, a consciência de toda uma geração, mas o ato de narrar continua vivo em nosso espírito, como uma necessidade biológica.

Quantas vezes desde o *Decameron* e os *Contos de Canterbury*, narradores mais ou menos loquazes dirigem-se a pequenos auditórios ou a um interlocutor paciente (este que mais tarde escreve a história)? Há o narrador privilegiado e há o encontro de narradores, torneios: o melhor *autor*, no livro de Chaucer, teria um jantar como recompensa. A insistência nesse recurso e variantes não é fortuita: ele configura inteligentemente o fenômeno da narrativa – eis o contista, a fábula, os destinatários e mesmo o lugar convidativo –, pode-se afirmar que vem dessa coincidência o seu fascínio [...] com os anos, as hospedarias transformam-se em hotéis e restaurantes, emigram das estradas concorridas para os centros urbanos, algo de aventureiro vai esmaecendo nos narradores em trânsito e nos seus benévolos comparsas, que já não chegam em cavalos estrompados e mala-posta, a lavanda lhes é familiar, às vezes comparecem vestidos a rigor, mas o núcleo da situação – o conto, o narrador, o ouvinte e o abrigo – permanece (LINS, 2005b, p. 87-88, grifo do autor).

A princípio, observa-se na fala do professor a narrativa como um meio de vida, uma necessidade da qual narradores e ouvintes não podem abrir mão. A competição e os eventos envoltos à narrativa, onde reúnem-se diferentes narradores, são uma constatação dessa necessidade. Lembrei de “Sensini”, conto de Roberto Bolaño, cujo protagonista, que vive solitário e pobre nos arredores da cidade de Girona, é salvo pela atividade de narrar: “quase não tinha amigos e a única coisa que fazia era escrever e dar longos passeios que começavam às sete da noite” (BOLAÑO, 2012, p. 13). O narrador escreve contos para participar de concursos literários, o que o faz sobreviver. Nesse processo conhece, por acaso, Sensini, escritor que admira imensamente. Começa uma amizade epistolar entre os dois, que nunca se encontram pessoalmente, mas a amizade e a escrita salvam o narrador de cometer suicídio, por exemplo. No final do trecho citado de *A rainha dos cárceres da Grécia*, podemos notar a passagem do tempo, a mudança de cenários dos romances e contos escritos ao longo da história literária, mudança nas vestimentas e comportamento dos narradores, por exemplo, que acompanham sua época, porém o hábito, a atitude de narrar continua, permanece inalterada como a necessidade de se alimentar. Isso acontece pela condição de compreensão inerente à escrita e, sobretudo, de nossa condição de agente da linguagem.

Precisamos narrar (pensar), caso contrário, enlouquece-se. Nessa região estranha da narrativa, cujos escritores e leitores não passam de estrangeiros que navegam em busca da verdade, algo se revela, vem à luz. A narrativa constitui uma espécie de canto que nos atrai e fascina desde o princípio, onde somos convidados a desaparecer. Ao ouvi-la, tanto quem escreve quanto quem lê é levado para essa região misteriosa: “O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo” (BLANCHOT, 2013, p. 03).

Abre-se uma fenda, um abismo através da escrita, para onde somos sugados, atraídos, é lá que algo se desvela, manifesta-se como verdade, sem deixar sua condição obscura. Segundo Blanchot, foi o canto das sereias que levou Ulisses para sua travessia: “Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (BLANCHOT, 2013, p. 04).

A narrativa parte sempre de um acontecimento, por isso é regida pelo pretérito perfeito, do qual nada se pode fazer, a não ser colocar à prova o que de fato acontecera. No entanto a narrativa não é o fato extraordinário e excepcional que acontecera, ela constitui o próprio acontecimento que agora materializa-se através da escrita e continua a soar como o acontecimento:

Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2013, p. 08).

O professor de História Natural, narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, já não pode fazer nada. Perdeu sua amada num acidente de trânsito, o que lhe resta (além do gesto desesperado de transformar-se em espantalho), é escrever. E o que escreve – ensaio, romance – seja lá o que for, é o próprio acontecimento, a sua desgraça, a sua queda. A tentativa de entender o que se passou, o que aconteceu com Julia e, sobretudo, consigo mesmo. O mesmo acontece com Riobaldo, por exemplo, que ao dirigir-se para um interlocutor que nunca fala, apenas ouve, conta-lhe o que acontecera, porém, o que está em jogo agora, o que importa realmente é a sua narrativa, que de fato é o verdadeiro acontecimento. Os fatos do passado voltam para o presente, estão à mesa como que

à prova, porque só agora se desvelam tanto para Riobaldo – o narrador – como para o interlocutor latente, o leitor.

O espantalho é a linguagem acontecendo, a fenda que se abre dentro da narrativa que, por sua vez, instaura mundos, cheios de reflexos como num jogo de espelhos: “Curvo-me sobre o discurso do espantalho e cada vez me sinto mais perdido nesse verdadeiro salão de espelhos, onde se mesclam, confusos, objetos e reflexos” (LINS, 2005b, p. 161). O que era confuso aos poucos normaliza-se, como uma passagem do mundo objetivo para o mundo da narrativa em constante expansão, isto é, o mundo da linguagem acontecendo: “Posso distinguir os objetos reais e apontar os que me espreitam, intocáveis, no cerne dos espelhos: mas suspeito de todos, a tumultuosa fala do espantalho soa-me familiar e cheia de solércia” (LINS, 2005b, p. 161). O professor, narrador-personagem, identifica-se com a fala do espantalho porque sempre fora o espantalho ou desejava ser desde o princípio da narrativa, onde estava sendo, aos poucos, engendrado. O espantalho – agora narrador – assume a voz:

É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas, (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o que?, vamos, gente, guardo Maria de França, quero Maria de França, aceno Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida (LINS, 2005b, p. 162).

As referências à realidade, notas de jornal, revistas e notícias, que aparecem entrecortados no texto, vão desaparecendo, e no lugar vemos uma voz estranha, como vindo de muito longe, contrapondo-se ao mundo objetivado. O que vemos a partir de então é a realidade dando lugar ao mundo do Espantalho, ao delírio da língua, à literatura. O narrador, acontecimento verbal, linguagem, é sugado para dentro da fenda, para dentro da linguagem, e torna-se ele próprio a linguagem, agora manifestando-se em todo seu potencial: o Espantalho é soberano.

Não podemos esquecer ou deixar de anotar que Julia Marquezim Enone ficou internada no manicômio, pois era tida como louca pela família, igualmente sua personagem, Maria de França, internada duas vezes no Hospital de Alienados. O próprio narrador, que escreve o ensaio, passa dias recluso, lendo feito um desvairado até as córneas dilatarem, imagem de alguém avesso à realidade pragmática, que prefere viver dentro dos textos, o que para muitos constitui loucura, doença, afinal, os escritores não são aqueles que vivem em outro mundo, que trocam a vida real

pela ficção? Nada mais coerente a autora ser uma desalinhada, aquela que quebra o ritmo, a normalidade, foi assim desde que nasceu.

A loucura acaba sendo, no livro de Julia, uma desconstrução completa do mundo objetivado, um afastamento total da realidade pragmática: “A escrita enoniana parece descolar-se da realidade, apartar-se do mundo, fugir a toda possibilidade de contato. Não por acaso, é visto com desdém por outros que o leem, considerado ora inconcluso, ora fruto de uma mente doentia” (COLLAÇO, 2016, p. 94). A vertigem a qual alguns críticos se referem vem desse movimento constante entre a sã consciência e a loucura de quem escreve (o romance contemporâneo se constitui pela mente atormentada do narrador, sujeito deslocado e avesso à modernidade, a qual não pode escapar), o que é próprio do romance, que precisa o tempo todo se transformar, se contorcer para vir a ser o que é.

Não há literatura – pelo menos nos moldes de hoje – sem o delírio, a loucura, que perpassa pela transgressão tanto das formas como da maneira de pensar. A arte é essa eterna desconstrução de um mundo objetivo e pragmático, a reflexão pelo avesso da forma, porque a forma, em sua condição tradicional, é a mesma, repete-se. A crise da mimesis, a qual já nos referimos aqui, que concerne no afastamento da realidade para a aproximação da essência da linguagem, algo abstrato e distante no primeiro momento, mas de fácil acesso depois que o leitor se familiariza com esta linguagem, foi responsável pela origem do romance contemporâneo. Osman Lins, com sua experimentação, resiste, assim como outros escritores de vanguarda, a uma escrita fácil e óbvia: “Porque, talvez – e acredito que aí resida a grande crítica de Osman à academia à literatura que se pretende de qualidade – seja a pretensa objetividade do real, ou a aparente realidade do que é objetivo, com sua correta adjetivação, sua ordenação lógica, seus conectivos apropriados, aquilo que mais se aproxima da loucura, porque é o que mais nos afasta do humano” (COLLAÇO, 2016, p. 64).

Talvez o problema de nosso tempo esteja nesse mundo sistematizado em demasia, que cria padrões, encaixes – mesmo sob nossa diversidade e diferença – com o intuito de nos tornar dóceis, obedientes diante da máquina, o que impede, por exemplo, de alguém se descobrir como artista. A técnica, pautada na repetição dos movimentos, toma o lugar da criação e da aventura. A obra de Osman Lins tem esse viés da desconstrução, em nome de algo novo, diferente, contrário ao mundo simétrico de normas e padrões ultrapassados. Dos ensaios que tratam da obra do pernambucano,

sobre os quais debruçei-me durante um período de minha vida, um deles trata exatamente do que estou falando: de resistência e desconstrução. O ensaio chama-se “O Bicho-Palavra Produzindo Fissuras”, de Ana Luiza Kaminski Kohn, e faz parte da coletânea de ensaios dedicados à obra de Osman, *O Sopro na Argila*, organizado por Hugo Almeida, um dos maiores divulgadores da obra de Osman Lins no país. O leitor agudo já percebe logo no título do trabalho a força da literatura: O Bicho-Palavra Produzindo Fissuras, isto é, a força da palavra literária:

A palavra se transforma em arma, em objeto vivo e até em bicho nas mãos de Osman Lins, podendo fazer explodir sentidos e permitindo sempre novas interpretações a partir da leitura de seus textos instigantes. Vista pelo escritor como “instrumento de feitiço”, e também como “objeto, fetiche, mercadoria”, a palavra literária permite-nos a redescoberta constante de seu uso vivo numa sociedade cada vez mais amortecida, consumista e mecanizada. Se, por um lado, a palavra se faz produto de um indústria cultural, por outro também pode “remontar aos antepassados de cultivo literário” e extrair valores esquecidos através de seu potencial de condensar sentidos, abrir-se à experiência e ultrapassar os limites impostos pela lógica capitalista (KOHN, 2004, p. 47).

O texto de Kohn debruça-se sobre o conto “Noivado” (*Nove, novenas*), que trata da vida mecanizada e medíocre de um casal: Mendonça, funcionário público, cujo cotidiano assemelha-se a de um inseto, repetitivo, está prestes a se aposentar depois de trinta anos de serviço, e Giselda, uma mulher sem muitas pretensões, que esperava casar. Juntos há vinte oito anos, são apenas noivos, que levam uma vida desenxabida e sem aventuras. O casal é o retrato de muitas famílias brasileiras que não abrem espaço para o sonho, passam a vida sem ler um livro ou ir ao teatro, por exemplo; quando muito, suas experiências resumem-se em ir ao shopping ou ao supermercado fazer compras.

Mendonça, aos sessenta anos, apesar de estar prestes a largar o serviço público, preocupa-se com uma rachadura que aparece na vidraça do prédio onde trabalha; sua noiva, cansada da mesmice, pensa em abandoná-lo: “Dividida entre a esperança e o medo, enfim, me decidi. Duas palavras gastaram minha vida: amanhã e depois. Sim, é a última vez que nos falamos, não suporto mais suas prorrogações” (LINS, 2004, p. 183). Na descrição de Giselda, os homens parecem máquinas: “Ouço, no jovem, um ranger de dobradiças, de rolimãs sobre eixo não lubrificado. No outro, de 39 anos, em algum impreciso recanto de seu corpo, uma roldana é acionada com insistência, pesos em forma de cubos vão e vem no escuro” (LINS, 2004, p. 185).

Os homens, aos poucos, com a vida que levavam, foram se coisificando, tornando-se máquinas, cujos movimentos repetitivos obedeciam a uma função objetiva e pragmática. O

relacionamento chega ao limite. Em determinado momento a narrativa começa a ser tomada por insetos sem uma explicação lógica ou plausível, a não ser a interferência: “Certas noites de calor, abro a janela do quarto e estendo-me na cama. Entram mariposa, às vezes sucede entrar algum besouro. Não os mato. Gosto de vê-los” (LINS, 2004, p. 188). A imagem dos insetos que invadem a narrativa, para além da sujeira e podridão, representa a ruptura na ordem constituída, a ruína de uma vida doméstica, na qual muitas pessoas estão fadadas.

O sistema capitalista nos envolve em uma teia de relações, na qual a dinâmica trabalho/consumo é naturalizada de tal maneira que desejamos continuar presos a ela, sem questionar ou desejar outras formas de existir. A literatura moderna, nascida da crise da mimesis, rompe com a forma tradicional da narrativa porque não pode mais escrever como um senhor do século XVIII. É preciso acompanhar as mudanças, as transformações e a rapidez do mundo moderno, porém, não está de acordo com a modernidade – por isso a literatura é intempestiva, não pode fugir de seu tempo, e nega-o – não concorda com as transformações que distanciaram o homem do humano, jogando-o na completa escuridão de um modelo de vida vazio, cujo único sentido é trabalhar doze horas por dia dentro de uma fábrica e consumir produtos, muitas vezes, desnecessários, só para manter em movimento a engrenagem do sistema, o qual funciona como um parafuso, facilmente substituído se não servir mais.

No conto de Osman Lins, a linguagem mostra-se abrindo fendas, fissuras através dos insetos-palavras, para levar a outros caminhos, outras formas de existência, que não esta na qual está preso o casal há vinte oito anos: “Em ‘Noivado’ a palavra viva parece provocar a desestabilização de uma ordem que aprisiona o protagonista da história, bem como despertar o olhar crítico do leitor sobre certos comportamentos, condicionados que tolhem o indivíduo civilizado” (KOHN, 2004, p. 48). Os insetos, assim como na obra de Kafka, precursor dessa técnica alegórica, apontam mudanças, metamorfose. A loucura em *A rainha dos cárceres da Grécia*, segue essa linha, a desestabilização e desconstrução de um pensamento pragmático e racionalista. Uma forma outra de pensar, no caso do romance, através da palavra escrita, da linguagem, doando-se em suas diversas formas e possibilidades.

A literatura traz de volta o mito (sem a ingenuidade grega da Antiguidade Clássica), esquecido lá atrás, quando, a partir da dialética de Platão, fora negado em prol da lógica e da razão,

como nos lembra Friedrich Nietzsche¹⁴, o intempestivo mor. O narrador contemporâneo, sob a égide do intempestivo, tem necessidade de tonar-se outro, de desconstruir tanto a si próprio como voz, como o espaço romanesco. Quebrar um discurso hegemônico, subjetivo, que vá em direção ao outro, assim como a ruptura com uma narrativa linear. Desconstruir e reordenar as peças, essa é sua função. O romance contemporâneo, com toda a sua sofisticação, aponta para uma desconstrução, tanto do homem quanto da sociedade, uma coisa ainda por vir. O ciclo de metamorfose e transformações que se encontra lançado é o grito para esta e para as próximas gerações de leitores.

¹⁴ Para Nietzsche, a grande tragédia grega apresenta como característica o saber místico da unidade da vida e da morte e, nesse sentido, constitui uma “chave” que abre caminho essencial do mundo. Mas Sócrates interpretou a arte trágica como algo irracional, algo que apresenta efeitos sem causas e causas sem efeitos, tudo de maneira tão confusa que deveria ser ignorada. Por isso Sócrates colocou a tragédia na categoria das artes adulatoras que representa o agradável e não útil e pedia a seus discípulos que se abstivessem dessas emoções “indignas de filósofos”. Segundo Sócrates, a arte da tragédia desvia o homem do caminho da verdade: “uma obra só é bela se obedecer à razão”, fórmula que, segundo Nietzsche, corresponde ao aforismo “só o homem que conhece o bem é virtuoso”. Esse bem ideal concebido por Sócrates existiria em um mundo suprassensível, no “verdadeiro mundo”, inacessível ao conhecimento dos sentidos, os quais só revelariam o aparente e irreal. Com tal concepção criou-se, segundo Nietzsche, uma verdadeira oposição dialética entre Sócrates e Dionísio: “enquanto em todos os homens produtivos o instinto é uma força afirmativa e criadora, e a consciência uma força crítica e negativa, em Sócrates o instinto torna-se crítico e a consciência criadora”. Assim, Sócrates, “o homem teórico”, foi o único verdadeiro contrário do homem trágico e com ele teve início uma verdadeira mutação no entendimento do Ser (FEREZ, Olgária Chaim. **Vida e obra**. São Paulo: Abril, 1973. Coleção Os Pensadores).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a história, desde sua origem larvar, o romance registrou em suas páginas grandes acontecimentos e as inúmeras transformações que ocorreram durante os séculos, a história do romance atravessa a história do mundo ou vice-versa, já que a literatura, entre outras, tem a função documental. No entanto, o romance mostra a outra face da história, aquela escondida ou ignorada pela história oficial. Pensando com Benjamim, é ainda na passagem do século XVIII para o XIX, por exemplo, que vamos encontrar o registro do massacre das minorias (negros, índios, pobres, mulheres, crianças), ainda que pelo olhar idealizador do romantismo, e, mais tarde, pela crueza do realismo. É durante esse período da história que o romance se configura como a narrativa moderna, em que, no geral, tem-se o homem, a natureza indiferente e a história, da qual não pode escapar:

Indivíduo, natureza, história: na relação entre esses três elementos consiste aquilo a que podemos chamar de épica moderna. O grande romance do século XIX dá início a esse discurso, e na narrativa do século XX, em suas formas mais convulsas e abruptas, lhe dá continuidade [...] com todas as diferenças, as literaturas dos dois últimos séculos apresentam perfeita continuidade de discurso (CALVINO, 2002, p. 29-30).

Ninguém está livre de seu tempo, muito menos das transformações e mudanças as quais estamos submetidos. O homem, desde a epopeia, narra as vicissitudes da existência, que ora enfrenta a natureza desafiadora, ora encontra-se diante da sua própria consciência conturbada. Transformações complexas, operadas no campo social, foram advindas das revoluções técnico-científicas, que engendram a crise da era moderna e chegaram até a linguagem, exigindo desta modificações e rupturas necessárias também na esfera do poético.

Podemos dizer que o romance foi o gênero que mais se entregou a tais transformações, mais do que necessárias para a constituição do gênero que temos em mãos hoje, que, de acordo com o mundo, não para de se transformar, igualmente a língua e seus falantes. Alterações que fizeram do romance uma cosmogonia, espaço romanesco complexo, cujo fim e o começo misturam-se num jogo não linear, porém unidimensional, o que confere unidade à narrativa, afastada de qualquer pragmatismo, comparada somente ao labirinto da memória, igualmente complexa.

Inovações que chegaram aos países mais longínquos, que se configuraram pelo olhar das vanguardas europeias sobre a cultura local através da tomada de consciência, termo usado pelos estudiosos para explicar a chegada da literatura moderna na América Latina. Tal ruptura, ligada à

crise da linguagem, que, por sua vez, tem início com a “civilização tecnológica”, como disse Haroldo de Campos, configura a crise da mimeses, cuja ficção quebra com os moldes tradicionais e passa da representação da realidade para a representação da própria linguagem. Isto é, o mundo – ou a realidade – outrora representado de maneira fidedigna, agora passa a ser um referencial, transfigurado de acordo com as necessidades da obra, que deve obediência somente aos parâmetros de sua construção.

O que muda, historicamente, são as condições materiais através de avanços tecnológicos, que, por sua vez, influenciam diretamente na esfera econômica e social e, conseqüentemente, no comportamento individual de cada um. Porém, apesar de todo avanço material vendido e proposto pelo sistema capitalista, a injustiça, a ganância e a sede de poder continuam a todo vapor, o que vai contra a ideia de humanização que aprendemos com o Iluminismo, movimento intelectual e humanista que nasce dentro da Revolução Francesa, marco da era moderna.

As iniquidades nunca deixaram de existir, apenas se reconfiguram ou se adaptam às novas formas de domínio, como se estivéssemos dentro de um espiral nefasto. O romance contemporâneo, em sua forma diversa, capaz de alojar em seu bojo os mais variados gêneros em sua forma convulsa, não abre mão de registrar o desastre do mundo moderno, como se os romances escritos até então dividissem o mesmo tema.

A rainha dos cárceres da Grécia, livro que debruça-se sobre o processo da criação literária e dos meandros da ficção, por conseguinte, não deixa de registrar a catástrofe no qual estamos imersos: tem-se uma escritora incompreendida pela família, que se suicida (o que não fica claro); é uma jovem doente em busca de um auxílio por si só inalcançável; por fim, um homem solitário cuja única saída é escrever. Todos esses dramas e angústias particulares, nas esferas da solidão, incompreensão e identidade, no fundo, representam o drama do coletivo, de encontrar uma saída para o problema da existência e, conseqüentemente, para os problemas do mundo contemporâneo, o qual a ficção reflete como um espelho, cujas imagens distorcidas e transfiguradas colocam em xeque a ideia de progresso, o que, talvez, tenha assegurado ao romance – como gênero – sua permanência na cultura ocidental, já que se faz importante, para nós enquanto humanos, observar onde falhamos, afinal de contas, a obra de arte, como dispositivo estético, tem como função não deixar esquecer nossa condição.

Todo esse trabalho com a linguagem dentro do que chamamos de romance retoma a essência da literatura: não ter essência alguma, como diz Derrida, ou seja, uma essência em constante transformação, cuja natureza é confrontar instituições e destruir paradigmas obsoletos, o que fez da narrativa um cavalo de batalha de muitos autores, no sentido de desconstruir e buscar novas formas de narrar mas também de apontar outras formas de ser e estar no mundo.

Por último, não podemos deixar de acrescentar que o romance incide de uma necessidade que acompanha o homem desde a origem: a escrita. Atividade fundamental para a construção de tudo o que fora feito até agora, isto é, tudo o que construímos culturalmente. Não podemos negar que a escrita foi fundamental para nos afastar da barbárie. Quando ela foi negada ou abandonada – em algum momento da história – viveu-se um período obscuro e sombrio sem sombra de dúvida. Fica claro, então, que a escrita é mais do que o espaço do pensar, como falamos durante esse trabalho, ela constitui ou reflete o que somos de fato: linguagem, no sentido poético da questão. Por isso escreve-se. É preciso ver e entender o outro para entender a si próprio. A escrita é colocar-se em questão, essa é a grande sacada do contemporâneo e, conseqüentemente, da literatura, esse centro da diferença.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. Poíesis e Práxis. In: AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **O fogo e o relato**: ensaio sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AIRA, César. O ensaio e seu tema. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

ALMEIDA, Hugo (org.). **Um Sopro na Argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ASSIS, Machado. **Papéis Avulsos**. São Paulo; Porto Alegre; Rio de Janeiro; Recife: Editora Mérito S.A., 1962.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. e. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) O livro do seminário. **Ensaaios**. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

BARTHES, Roland. **Soller escritor**. Rio de Janeiro: Universidade do Ceará, 1982.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **A Parte do Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Lautreamont e Sade**. São Paulo: *Lumme Editor*, 2014.

BOLAÑO, Roberto. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Assunto Encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem**: ensaio de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMUS. **A inteligência e o cadafalso**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

COLLAÇO, Andrea. A brisa. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francisco Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. **Quem sou?** Brasília: Siglaviva, 2016.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

CORTAZAR, Julio. **Obra crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COVIZZI, Lenira Marques. **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges – ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DELEUZE, G; GUATARI, F. **O que é filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURAS, Marguerite. Escrever. **Revista Polichinelo**, abr. 2017. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2017/04/escrever-marguerite-duras.html>. Acesso em: mai. 2020.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Um Sopro na Argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Músicas e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **A grande estrangeira**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

IGEL, Regina. **Osman Lins, Uma Biografia Literária**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1988.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado: uma releitura**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LEVRERO, Mário. **Romance Luminoso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora – Blanchot, Foucault, Deleuze**. EDITORA RELUME DO MARÁ: RJ, 2003.

_____. Morrer para poder escrever: cruzamentos entre Kafka e Blanchot. In: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiz; OLIVEIRA, Nilson (Org.). **Apenas Blanchot**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

_____. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

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

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

_____. **Nove, novena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. **Os Gestos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

_____. **Mutações da Literatura no Século XXI**. São Paulo: companhia das Letras, 2016.

LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

MURY, Viviane de Guanabara. O narrador em A Rainha dos Cárceres da Grécia. **Outra travessia**, Santa Catarina, n. 4, jan. 2005.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. São Paulo: Editora Abril, 1996.

NITRINI, Sandra. O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de Marinheiro de primeira viagem) In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Um Sopro na Argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 35-45.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia – o pensamento poética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Um Sopro na Argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O Novo Romance Francês**. São Paulo: Buriti, 1966.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Ensaio 45: texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

RIBEIRO, Sebastiana Lima. O Súpeto. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francisco Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. **Quem sou?** Brasília: Siglaviva, 2016.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOULHAMMER, K. Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAROBINSK, Jean. É possível definir o ensaio? In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

STEINER, Georges. **Linguagem e Silêncio – ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.