



RUPTURA, MEMÓRIA E LINGUAGEM EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Ricardo Soares

Faltam-me condições para arriscar uma interpretação.

Não será esta, na Terra, minha única perplexidade.

Osman Lins

O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, é uma grande aposta de *Criação*. Nele, debruçamo-nos numa experiência que até então não dava para supor como ficcional. Como uma narrativa pode mimetizar um ensaio para se valer de ficção? Talvez isso, somado a outros motivos, faça com que o estilo de Osman apresente dificuldades de classificação. Entretanto, a sua experiência nas letras não procura um espaço específico dentro de alguma lógica canônica. A classificação nesse caso é coisa menor. Mais apropriadamente, seria um modo de atuar no meio intelectual, chamando a atenção para o que não é circunstancial, a página do livro e o que ali se circunscreve.

Apostar na *Criação* é vontade de comungar com o *real* uma significação que está para além do dito, embora efetiva na linguagem. É por isso que a rede literária é indissociável para Osman quando, de fato, atualiza os elos de pertinência que imantam a *Criação*. Isso está explícito em *Guerra sem testemunhas* (Lins, 1974), tratando do escritor, das condições de produção e da realidade social, e por onde se movimentar os sentidos da experiência literária. O *Cosmo* é, para Osman, a metáfora constituinte da escritura em sua totalidade, pois “a escritura é um fenômeno global de enunciação, algo que só se manifesta nas relações de um conjunto não desmontável” (Perrone-Moisés, 1993, p. 79).

O argumento osmaniano que nos interliga ao *Cosmo* é a contravenção do regular, porque se tornou regular estilizar as fronteiras que separam o cultural do literário, o fragmento da totalidade, a escritura do sujeito e o próprio discurso do lugar de enunciação. Tais separações não são proveitosas, já que o romance movimenta-se, relaciona-se, distingue-se, transforma-se na medida em que os tempos de outro tempo transbordam-se de novos significantes históricos e socioculturais. Como assegura o próprio Osman Lins, “ao caráter fluvial – e não lacustre – da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou se imóvel, animado por uma força interior” (Lins, 1976, p. 79).

Assim, a linguagem anima o mundo, é sua *anima*; não é invenção humana, mas a criação do humano. É o lugar em que nos convenciamos *ser* distanciados das propriedades inatas da *natura*. Dessa forma, a narrativa é uma especulação sobre o tempo, pois se inscreve na temporalidade da linguagem.¹ É a dramatização da linguagem que

¹ Evocamos a figura de Santo Agostinho, em *Confissões*, a partir da leitura feita por Jeanne-Marie Gagnebin (1997, p. 70) quando, sobre tempo memória e linguagem, enuncia que há uma ligação decisiva para a própria definição de tempo.

aponta uma especificidade estranha à própria interação comunicativa, que faz da literatura uma área também específica do conhecimento humano.

Sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, Osman procura apontar a distinção entre *espaço*, propriamente dito, e *ambientação*: “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, 1976, p. 77). Enquanto a *ambientação* corresponde a uma categoria formal do enredo; o espaço, por sua vez, introduz níveis de interpretação que movimentam o corpo escrito da obra, com leituras sempre latentes.

A narrativa, além de ser uma especulação sobre a temporalidade, representa a *verdade* que nos move numa visão de mundo, que é histórica. Por exemplo, o mundo desencantado de Dom Quixote coincidia com os germes da burguesia e da crença imediata, até o século XIX, num realismo que garantisse a homogeneidade dos sistemas linguísticos de representação. Surgiriam então, nas narrativas de viagens, as consequentes exigências de fidedignidade. Hoje, a função do narrador desloca as coordenadas da narração para o paradoxo de descentrar o enredo por uma quase exclusão dos paradigmas romanescos quando, ironicamente, a forma narrativa ainda exige a narração como propriedade fundamental.

No momento em que o fantástico camufla o realismo, rompe-se com o simulacro do *real* e a mediação do narrador transubstancia a realidade com a dramatização da linguagem. O romancista encurta o distanciamento épico entre leitor e obra, e esta não é mais captada como o reflexo da realidade, mas como uma transfiguração capaz de mediar pela ironia, pela paródia e pelo fantástico a evidência de um espaço textual entre mundo e leitor, aos desígnios da figura do narrador. Schuler (1989, p. 8) nos lembra que, quando o romance parecia ter esgotado as possibilidades de inovação, o romance latino-americano explodiu e ganhou notoriedade mundial apresentando um arcabouço fantástico na composição como capacidade de se rediscutir o gênero.

Esses aspectos garantem a suplementação de leituras possíveis, quebrando-se os horizontes rígidos de expectativas lançadas sobre a obra e as condições de produção e recepção, onde antes havia ou o monumento, com a crítica impressionista, ou o documento, com a crítica das fontes ou, ainda, o sistema linguístico, com a crítica estruturalista, como parâmetro unívoco de percepção da materialidade literária. Hoje, isso é mais flexível

porque as coordenadas espaciais não são mais separadas da temporalidade, promovendo uma leitura mais condizente com a movimentação do sentido, de como ele é produzido e de como é captado.

O *etos* estético da atualidade antevê o fabrico da autoridade pela credibilidade dada à fala do lugar de onde se enuncia, através dos “grandes autores” reverenciados na sociedade. Hoje, temos a noção de que o *lugar da fala*, dependendo da credibilidade dada à fala deste lugar, insufla os cânones e a consequente tradição. Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino empenha que “se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos”. (Calvino, 1993, p. 11). Não há como descartar, desta maneira, a hipótese de que tais significados podem estar implícitos no texto mas, também, podendo ser “incrustações, deformações ou dilatações” de uma soma de leituras. Por isso, não podemos esquecer nem reproduzir a tradição já que ela se atualiza no presente inacabado, em construção, de sua convocação e em tudo o que suscita o verbo, no acúmulo das vozes que se estratificam nessa mesma massa de tradição.

Esse fato reforça o que Baudelaire já confirmara quando chegou à conclusão de que “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (Baudelaire, 1996, p. 25). Assim, a tradição se alimenta de tradição. A dualidade da arte, na verdade humana, fabrica na modernidade aquilo que Octavio Paz verificou como sendo uma *tradição da ruptura*. Essa noção emerge quando a “primeira dificuldade que enfrentamos é a natureza esquiva e mutável da palavra” (Paz, 1993, p. 33): a natureza do *moderno* é o transitório; e o *contemporâneo* desvanece tão logo o enunciamos. Para Paz, haverá tantas modernidades quantas épocas e sociedades existam na história da civilização.

Se a geometria romanesca, que é própria da modernidade, insere pela ruptura a tradição em nossa cultura literária, evidentemente, é porque há marcas de tradição na ruptura. Partindo desse contingente, notamos que o romance citado, no início, subdivide-se ritmicamente em dez sílabas poéticas, A / ra / i / nha / dos / cár / ce / res / da / Grécia, compondo um título decassílabo. Não podemos, no entanto, afirmar se essa foi uma escolha proposital, mas já podemos inferir que é um diálogo direto com a tradição rítmica do verso. Tradição que insufla a vontade de tradição. Contudo, se a tradição moderna opera-se pela ruptura, como identificou Octavio Paz, entendemos que há uma predisposição romanesca de se alterar inclusive a fixidez do gênero que encerra. Como autocrítica, o romance desrealiza-se através da propriedade formal de se afirmar pela negação. Por causa de

sua desconexão com o mundo, o delírio enfrentado pelo narrador anônimo deste romance, numa certa acepção, representa a morte do sentido rigoroso através das análises exaustivas, tão em vigor no nosso contexto acadêmico dos anos setenta, pelo estruturalismo.

Tal romance ainda rompe com a linearidade dos motivos, com a fidedignidade do signo, com o enfoque regionalista, com as personagens planas, com a espacialidade e temporalidade apenas físicas enfim, com a morfologia do romance. *A rainha dos cárceres da Grécia* parte de um ensaio como uso retórico das conquistas de um verossímil científico produzir-se nas estruturas profundas do romance, como paródia. A narrativa enfrenta, assim dizendo, os vigores do romance-reportagem e da análise imanente nas publicações e críticas acadêmicas da década de setenta. Radicalizando sob duas contingências: escolhendo o formato ensaístico como retórica de uma verossimilhança, suplantada pelo crédito de análise que se tinha em sua época de publicação, e pelo uso do *aleatório* levado às consequências do delírio.

A obra gemina diário e análise numa narrativa que presentifica a narração, ou seja, traz para o presente, via análise, as consequências do ato de narrar. Uma medida obsessiva inscreve no manejo das letras o que tenta criteriosamente vedar, os buracos da linguagem, suas faltas constituintes. A desconexão com o mundo surge a partir do resgate nostálgico que o narrador faz de sua finada amante, Julia Marquezim Enone, através do romance escrito por ela, de cartas e de conversas gravadas. A narrativa termina evidenciando uma irrecuperância fantasmática, pois a amante está morta e seu romance simula apenas atualizá-la como efeito de uma presença na letra. O delírio é, deste modo, o avesso de uma verdade racional, mas não a falta de sentido.

É no espaço textual que se desdobram as ações, mas, nesse romance, é justamente a categoria da ação que é lançada para o inenarrável. Sobre *Avalovara*, especificamente, diz Donald Schöler, “Osman Lins mistura espaço mimético e espaço não-mimético. Pelo espaço mimético, a ação se desenrola na Europa, no Recife e em São Paulo. O espaço não mimético estende a espiral cortada por quadrados. Girando em espiral, a ação não conhece começo nem fim. Descendo pela espiral as personagens buscam a origem; subindo por ela, giram em círculos cada vez mais amplos [...] o princípio e o fim como etapas do contínuo fluir da vida” (Schöler, 1989, p. 71). O autor vê que o desdobramento espacial refrata sobre a consagração do viver, como uma ligação direta entre a origem e a escatologia, onde o “fluir da vida” corresponde ao “fluir da escrita”. Por isso nesta também, há uma

geometria alegórica costurando a eternidade e o transitório – pairando sobre a concepção da escrita, uma concepção de mundo.

Segue dizendo Schüler que, ao tentar delinear uma identidade específica, o romance brasileiro “suportou a ameaça do localismo redutor” (Schüler, 1989, p. 72). No entanto, ficcionistas do porte de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Osman Lins diferenciaram-se porque estiveram atentos ao lugar em que nos inserimos no mundo. Assim, indicaram o itinerário pelo qual a “imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com outros homens e outras culturas, condição indispensável à renovação salutar”. Deste mesmo modo, espera-se do romancista a articulação livre da “organização do espaço textual” com “os horizontes espaciais e textuais que o cercam”.

Com efeito, o espaço entre o manifesto e a totalidade do *Cosmos* surge como averiguação crítica da *Verdade*. O espaço textual carrega as consequências desse artifício, ao descortinar os processos de significação que a cultura modela como política de homogeneização:

Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome – quando muito, um nome encantatório. Iria então, o narrador século após século, cumprir esta lei? ‘A dança reverenciava os deuses; hoje exalta o corpo adestrado e vibrátil do propósito bailarino’ – sentencia Marquerol Quarez. Julia Marquezim Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais, hoje mais do que ontem, à atitude criadora, cria um espaço nada trivial e que amplia a significação de seu livro. (Lins, 1976, p. 107)

O espaço textual, a página do livro, não é entretenimento. Podendo até o ser, todavia, traz um horizonte entrecruzamentos a se perceber. Para Osman, é o uso com que desdobram códigos de outras áreas do conhecimento humano, tais como a quiromancia, a história, a mitologia, a ciência e a dança, numa semiologia sônica dentro da movência espacial, no romance. Geometria e palíndromo, portanto, na ampliação de novos contatos com o espaço de outros discursos e outras performances artísticas, inscritas na dilatação do experimento com o corpo espacial do próprio romance, empreendem nova concepção de mundo.

Como prisma do de Julia Enone, o romance de Osman segue a cadência de duas leituras justapostas que podemos ler em sentido direito e em avesso, também como um palíndromo; de um lado, segue-se a leitura de um

ensaio verdadeiro sobre um livro que não foi publicado mas, para tanto, temos de dar crédito a um ensaísta que delira ao cabo de seu estudo; do outro, surge o romance que autentica os desdobramentos do espaço no ato de sua cognição, sob o signo da dúvida:

Não estará meu depoimento desde já condenado à parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir, devido à minha antiga condição, em 'reações estereotipadas' de admiração ou de confiança. (Lins, 1976, p. 5). Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: Como se não houvesse Julia Marquês Enone e A rainha dos cárceres da Grécia, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? Mas fujo do meu traçado. O que pretendia era só acautelar-me, sufocar um pouco em mim o demônio das separações. (Lins, 1976, p. 48)

Lança-se, com carga disseminadora, a *dúvida* como ponto crucial entre o real e o imaginário. Coloca-se a incidência da via de acesso ao sentido como o contraponto que amplia a dinâmica discursiva do espaço textual para o da cognição de sua leitura, mediando-se o arcabouço de realismo através da audiência, que já produz também o sentido. De acordo com a leitura desse romance feita por José Paulo Paes (1995, p. 39), as duplicidades resolvem-se no final, quando as datas são eliminadas, o tempo real é abolido, subvertendo-se as delimitações de espaço. Já não vige mais tampouco a diferença entre a escrita analítica do ensaio e a escrita figurativa do romance, porque esta invade aquela, ao desaparecer as aspas gráficas das citações do texto de Julia Enone, anulando-se inclusive as aspas mentais que separam o mundo da realidade do mundo imaginário do romance.

O espaço do texto apropria-se de outros discursos, outros formatos textuais, dialogando com os escritos de outros tempos e de outras culturas; confundindo, inclusive, a tipologia textual que encerra. Mas, sob a análise do narrador temos os índices para a nossa:

A rainha dos cárceres da Grécia, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social,

clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa da análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. (Lins, 1976, p. 55)

Não contestaria ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada em torno de um pretexto: o tema ou os temas. O léxico e a ordenação desse arsenal, os desvios de sentido, os ritmos, aí está a sua essência, admitindo-se ainda – mas com prestígio menor e creio, declinante –, em campo tão seletivo, a arte de dispor os eventos, de sugerir o tempo ou de jogar com planos cronológicos, de regular o crescendo etc. daí toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às ideias e às fábulas. Outra, estamos vendo, a concepção de Julia Marquelim Enone. Toda obra de Arte configura a sua própria teoria. Apesar de tudo, subsiste a indagação que hoje afronto. O mundo, mais do que nunca, estende-nos laços e redes. Sei disso, sei disso e vivo em guarda. Eis porque, suspicaz, não muito refinado, pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou se acaso algum sopro emanado do poder o penetra, insinuante. Tocamos aí talvez numa zona cambiante, onde os matizes e as reverberações também pensam (Lins, 1976, p. 57). Quanto ao meu livro, qual será o seu assunto? (Lins, 1976, p. 59).

O romance situa-se num presente contínuo por *ser-em-construção* e relacionar-se com a tradição que a modernidade operou através da ruptura. Geriu, ele, a autocrítica necessária para que se revolucione em suas categorias formais. Assim, toda a obra de arte configura sua própria teoria. De fato, o tema é um grande pretexto narrativo para que se efetue o distanciamento crítico da realidade e o encurtamento épico entre o leitor e a obra. Para Osman, o próprio realismo é condição de contradição e de diferença, cujas fronteiras não são simplesmente questão de espaço regional, nacional ou internacional, mas uma questão disjuntiva fundada na linguagem, na alteridade e na representação. Dessa maneira, o espaço textual move-se no tempo da intromissão feita com a palavra, pois é ela que cava o ângulo de sua leitura.

Pela força vital de sua potência de significação, a palavra cria o silêncio e o vazio por inscrever no objeto uma circunspeção própria, ao nomeá-lo: é uma rasura que se esboça no espaço, que se completa e se extrai de tudo o que possa ser identificado na linguagem. A linguagem, com efeito, cria o espaço, seja na descrição ou na narração, quando evoca do objeto os limites de sua inapreensão: o que está para além do dito e o que está aquém

do livro; a saber, aquilo que se é incapaz de dizer – mas que se mostra na linguagem – e o mínimo que se guarda de referência ao objeto descrito. “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto”, é o que diz Maurice Blanchot (1987, p. 224).

Tudo o que se afirma e o que se confirma também; tudo o que soma à apreciação do texto artístico, rubricando opiniões, refutando ideias, celebrando a novidade enfim, o comentário da crítica faz a manutenção da obra e do autor. O autor, quando se ergue em sua figura a preponderância do corpo escrito da obra; a obra, por sua vez, quando a tensão dramática do texto nos tira do lugar comum das leituras regulares e coloca-nos ante a materialidade da palavra, como uma irrupção mediante a estranheza que se eleva sobre o evento literário, remetendo-nos à relação que se constitui entre o avesso e a certeza. Política de uma escrita que dissemina seu aspecto essencial: “escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a lama que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (Rancière, 1995, p. 7).

O interesse pela obra e por seu autor é consequência de uma demanda de leituras que se inflacionaram no decorrer do tempo. Toda a arqueologia pressupõe o presente, mas o presente do livro reserva, na cultura literária, o assombro da tradição. Osman, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, costurando por via diferente, escolhe um narrador que pretende exercer o estudo de uma obra – “ao invés de um estudo da autora, que renderia relações estereotipadas” –, do livro escrito por sua finada amante, ou seja, por uma pessoa próxima – fisicamente, não mais – e querida. Não escolheu, portanto, um cânone literário, mas uma obra cuja proximidade entre os amantes, o ensaísta e a romancista, fecunda um descrédito corrosivo para essa empreitada. Quando, ainda mais, tal obra, *A rainha dos cárceres da Grécia*, teve sessenta e cinco cópias mimeografadas e ofertadas a pessoas próximas pela amizade e por partilharem de uma mesma inclinação literária.

Podemos afirmar que Osman trabalha analogamente o cânone literário, ao eleger um livro de perfil inadequado àqueles que se notabilizaram como tal. A discussão do cânone serve para reavaliação e percepção notória dos títulos que são indicadores dessa postura seletiva, que se repele tantos outros títulos façam o contingente dos inadequados, dos insuficientes, dos malditos e ruptores da lógica canônica e da perversa condição de mercado.

Para Flávio Kothe (1997, p. 112), é preciso “decifrar o esquema subjacente à canonização”: desdobrar a ética da canonização que faz de certos estilos, certos autores, certas obras e certos trechos de obras o dogma de uma mesma repetição canônica. De fato, é preciso “ver por que motivos determinados textos e interpretações são consagrados, já que em geral, não fazem mais que incensar as obras, sem colocar as questões mais fundamentais relativas a elas”. Neste ponto, podemos entender que se somam ao cânone as interpretações, as leituras e as respostas dos agentes de recepção. A própria crítica coloca uma carapaça sobre o título a ser considerado, fazendo com que as mesmas coisas sejam rearranjadas de forma a repetir as assertivas da mesma ordem canônica. Não que devamos jogar os clássicos na fogueira, mas que deles, sobretudo neles, procuremos examiná-los, levando em consideração os pressupostos da tradição para a formação e a estrutura do cânone. Esta é uma grande pergunta que nos faz *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Ainda com relação ao espaço, vemos juntamente com Ermelinda Ferreira (2000, p. 40) que, “Osman Lins dedicou grande parte de seu trabalho ao estudo do espaço na leitura”, rediscutindo a noção clássica de arte como sendo exclusivamente temporal. Ora, a letra faz-se a materialidade de sua própria incidência, construindo através do corpo escrito da atividade literária um espaço alegórico de si mesma.

José Paulo Paes (1988, p. 13), sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, acrescenta que “tal obra introduzia no meta-romance uma dimensão de crítica social que lhe enriquecia sobremaneira a fabulação”. De este modo, o trabalho exercido por Osman sobre a espacialidade textual confere uma tensão existente entre literatura e cultura, com a reelaboração das formas clássicas que situam a regularidade do contingente romanesco. Como esclarece o próprio Osman Lins no livro *Guerra sem testemunhas*: “como pensar, por enquanto, numa reconciliação com o mundo, e, portanto, numa arte ornamental, se dele somos banidos e a Terra nos parece, com as suas injustiças, suas crueldades, mais provisória e alheia [...] O ornamento – continua ele – e a desfragmentação seriam a passagem do caos ao cosmos” (Lins, 1974, p.213). Tal passagem, todavia, sublinha que inexiste tanto a “desagregação absoluta” como a “absoluta agregação”. Mas, toda utopia, segundo o autor, “caminha para sua necessária, subvertida e dura encarnação no cosmos, onde inflama”. Essa utopia é necessária porque entre o *Cosmos* e a cultura fragmentária surge uma escritura capaz de inflamar a normalização estética, histórica e evolutiva. O ornamento feito de palavra descortina o que subjaz na regularidade dos sistemas.

A palavra, como ornamento, cava no *real* as possibilidades de significação, suscitando no simbólico a dilatação dos discursos regulares, pela inflação de seus pressupostos de verdade positiva. As letras se convocam e se atraem e fecundam novos horizontes de expectativa, em meio ao caos que a cultura opera arbitrariamente. O gozo da escrita é, por assim dizer, a transição da determinação do mundo para a indeterminação do *Cosmos* e a consequente possibilidade de remanejar a ordem do mundo. A fetichização da letra é, pois, a confirmação de seu objeto sempre fugidio, de um objeto que é sempre outro, diferente daquele apreendido. Por isso, a letra movimenta o desejo e vice-versa. Neste sentido, nulifica-se qualquer possibilidade de síntese, ou de unidade, desproblematizada.

Embora o *Cosmos* se apresente como a síntese de uma totalidade, numa leitura de superfície; em Osman Lins é, sobretudo, o viés de bordejar o *real* pela lógica dos deslocamentos das convenções edificadas, rígidas e regulares da cultura para uma renovação estética, no seio de seus valores contíguos. Operando por dentro o desarranjo das conquistas institucionalizadas.

O romance se faz ensaio para questionar a posição de um estudo conseguir a verdade interna de uma narrativa artística e, também, para fraturar a própria posição dele ser montado através das categorias contratuais de seus aspectos formais a privilegiar o enredo nutrido de regularidade, quando, na verdade, é *máscara*, *equivoco*, *ilusão*.

O arcabouço de realismo, nesta obra, insere na tipologia romanesca um estranhamento capaz de confundir o crítico. Mas não podemos misturar os pressupostos que preponderam. Há, de fato, artifício crítico e teórico. Todavia, mesmo a leitura e a circulação do livro demonstram haver a emergência do artístico sobre o investigativo sem, sobretudo, excluir-se este daquele. O aleatório sobressalta o rigor racional como prova de não se configurar síntese ou unidade entre o que é o romance e o uso efetivo de uma possível situação ensaística. O plano referencial transfigura-se, apesar de se mostrar afirmativo, por uma força imaginativa que desenreda a linearidade lógica da razão analítica. O aleatório mais o delírio fazem juntos a trama da desarticulação do verossímil. Portanto, não pode existir síntese nesta obra ao se evidenciar uma crítica à forma como é conduzida a ação de uma realidade sobre a outra. A paródia é o filtro da impostura investida no romance. Não faz unidade, não deve ser vista sobre outro aspecto, senão pela subversão dos valores referenciados.

A busca de uma síntese, nos discursos que se agrupam no romance, mascara a unidade de projetos intelectuais distintos quanto às suas naturezas e práticas. O romance não rompe as fronteiras que suscitam as relações

alternantes e seus consequentes impasses, mas salienta que tanto o discurso compartimentado do especialista quanto a leitura imbuída de plenitude e, por isso, desagregada de suspeita, não podem abafar os contrastes em prol de uma pretensa cientificidade e, nem tampouco, de uma comunhão cósmica e vazia de problemas.

O romance não deixa de ser romance quando arrematado por diversas tipologias textuais; ao lhe inaugurarem uma discursividade atormentada pela *outridade*, por exemplo. O artifício é ainda o centro de toda a interdiscursividade. A síntese é o resultado de uma postura que procura afastar as tensões que se operam entre as partes. É a consagração de uma existência consoante, em que referente e criação artística, memória e imaginação, arte e ciência enfim, entre o espaço crítico e a ambientação discursiva, sem nenhum tipo de enclave. O efeito de unidade apaga a diferenciação das categorias dadas, sobrepujando a base evidente de seu uso, tornando-o obscuro na superfície de uma categorização estreitamente intertextual. Deixando, portanto, de fazer o contraste necessário dos valores correntes, dos interesses e das práticas.

Conforme a medida estendida de *A rainha dos cárceres da Grécia* vai-se alimentando a ideia de que a obra trata de um verdadeiro equilíbrio entre o caráter ficcional e o científico. Celebra-se a busca de uma síntese inexistente, quando a própria articulação de uma unidade é configurada pelo investimento desse despropósito, como fundamento de uma crítica social entre os próprios discursos que se apreendem harmônicos no romance e que, a despeito disso, vem tratar da condição de produção, investimento, divulgação e circulação do livro.

Isso fica mais claro quando percebemos uma tripartição de narradores apresentados por meio de aspectos que os norteiam na narrativa: o popular e o oral são aspectos designados pela personagem Maria de França, por sua força locutória, mimeticamente tomada das transmissões radiofônicas. Essa propensão do romance, todavia, não confirma um cadinho de narradores, cujo narrador clássico de Benjamin seria o mais relevante, enquanto produto de uma síntese polifônica. Maria de França corresponde, é certo, a um narrador de base oral; Julia Enone, a um narrador de cunho ficcional, através da materialidade escrita de seu romance; seu amante, o narrador anônimo, que protagoniza e media todas as outras narrações, corresponde à escrita de uma moral rigorosa, de pretensão neutra, conferida pela ciência. Mas, de qualquer forma, seus ímpetos são insuficientes para a consagração dos respectivos propósitos. Todos falham em suas conquistas: Maria de França não consegue o benefício temporário por alienação men-

tal, Julia Enone não consegue publicar seu romance por vias mercadológicas e o narrador anônimo não dá rigor algum quando, na verdade, delira e desconstrói tudo o que tentara confirmar.

O enlace feito pelo processo intersubjetivo conduz, inadvertidamente, a uma apreensão homogênea do romance. Esse viés, por sua vez, conduz a uma unidade dos discursos entre os vários *eus* locutores da trama narrativa. Não vemos, pois, que as fronteiras entre o ficcional e o real se rompam neste romance, porque esta antítese termina por corroborar uma disparidade entre verdadeiro e falso, romance e cultura, invenção e memória, etc. Isto ocorre quando ainda não se é entendida a produção literária, e artística de maneira geral, como sendo uma prática nascida na cultura, no seio das relações históricas e sociais. Os enunciados do livro *A rainha dos cárceres da Grécia* podem ser tomados como a tentativa de uma fusão de vários discursos, de várias personagens, de vários períodos históricos e ainda de vários espaços alegoricamente transubstanciados.

Todavia, essa é uma visão fusionista das relações, cuja conclusão evidenciará, inequivocamente, uma síntese, uma unidade. Seus arcaísmos, deslocamentos, incorporações tipológicas, artifícios retóricos, inclusive o fracasso, a falha e a falta de memória nas personagens, ao se enovelarem na dramaturgia de uma escrita exuberante e cerebral, devem ser vistas com a mesma força de suas relações. Ou seja, sem de um lado apagar as fronteiras que se compõem verdadeiramente como evidência da alteridade e sem, de outro lado, isolar as pertencas de suas práticas discursivas como categorias homogêneas, imperativas e impenetráveis.

Osman não só escreveu literatura; também conviveu no meio acadêmico e elaborou uma crítica pertinente sobre a sociedade de sua época, abordando as condições literárias em que se encontravam o escritor, seus escritos e a emergência crítica dada em contexto. O cânone, por sua vez, irrompe na cultura do livro e, especificamente, na literatura, à evidência de verdades canônicas insuspeitadas. A crítica anima a obra-prima independente de suas tomadas. A descanonização é inoperante, no vértice mesmo de seus propósitos, porque toda crítica gravita em volta de outras que a constituem. E todas elas somam-se à obra como combustível dessa manutenção: da obra, do autor e de seu ofício.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial: ensaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

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

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976 (Coleção Ensaio).

PAES, José Paulo. “O mundo sem aspas”. In: *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “Um olhar de azul muito intenso”, In: OLIVEIRA, Lauro (org.). *O mundo das palavras, as palavras do mundo: ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois de sua morte*. Suplemento cultural do Diário Oficial de Pernambuco (Maio-Jun., 1998).

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.