

OSMAN LINS – UNINDO O AQUI E O ONTEM

JUÇARA MARÇAL NUNES*

RESUMO: Este exercício de leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* desenvolve algumas possibilidades de significação do modelo de interpretação proposto por José Paulo Paes, um “dispositivo de espelhos conjugados”, com o qual ele desvenda o romance de Osman Lins. Análise de Ismail Xavier sobre a produção cultural brasileira da década de 1970 é outra referência. A partir dela, será possível perceber os efeitos alcançados por Osman Lins na criação de emblemas que traduzem a realidade do país num momento de crise econômica, política e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-ensaio; Reflexos; Década de 1970.

*Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.*

JOÃO CABRAL

Difícil tarefa transpassar as diversas portas de entrada do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Não se valer do texto de José Paulo Paes – “O mundo sem aspas: uma glosa da glosa”¹ – é tarefa igualmente árdua. Quando se

* Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

⁽¹⁾ José Paulo PAES, “O mundo sem aspas: uma glosa da glosa”, in *Transleituras: Ensaios de Interpretação Literária*, São Paulo, Ática, 1995.

retorna ao texto de Osman Lins, a imagem do “dispositivo de espelhos conjugados”, apresentada na análise de Paes, ainda cintila, como chave-mestra. Faz-se necessário, então, não desconsiderar essa perspectiva e, sim, partir dela para alcançar seus revêrberos pelo texto.

Assim, n’*A Rainha dos Cárceres da Grécia*, imagens refletem o real e a partir dele são criadas. O resultado é uma progressão de reflexos ao infinito. Eles se desdobram, relativizam tempo e espaço, mas definem um real cada vez mais nítido, porque multiplamente recortado, reproduzindo a complexidade inerente a toda e qualquer tradução da realidade que se queira consistente. Mas de quem é o olhar que permite ao “dispositivo de espelhos conjugados” propagar as várias facetas do real? Quem desencadeia o jogo caleidoscópico de reflexos que refletem os reflexos? O narrador-ensaísta que, no trabalho de analisar o romance, se faz personagem de outro romance, que é, no final das contas, o mesmo? O leitor, perplexo diante desse jogo de ambigüidades? Ou ainda o próprio Osman Lins, que avaliava e criticava, na mesma época, as influências do estruturalismo no ensino das Letras, em seis artigos publicados em livros?²

Não seria de espantar que todos esses olhares fossem necessários para colocar em funcionamento o “dispositivo”, já que a eliminação de qualquer um deles deixaria o romance, em última instância, irrealizado. Mesmo o suposto romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de que fala o suposto ensaísta, teve, supostamente, cerca de 67 leitores. Sendo assim, para ler *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, será necessário voltar-se para esse olhar que desencadeia a progressão de reflexos. Perceber como se articula o conjunto dos olhares será flagrar a faceta do real que se apresenta e do ficcional que se esconde, ou, mais provavelmente, do real que se esconde e da ficção que se apresenta. O que se torna irrevogável, neste exercício de leitura, fora o irresistível jogo com a reversibilidade dos sentidos (realidade/ficção), será a busca de uma significação que sintetize esses olhares. E os transcenda.

DISPOSITIVO DENTRO DO DISPOSITIVO

O princípio empregado no ensaio-romance, feito pelo narrador sobre o livro de Júlia Marquês Enone, fala de um “dispositivo de mediação”. Segundo o “ensaísta”, esse dispositivo, emprestado de Diderot, supera as fórmulas adotadas com frequência na análise de estruturação de um romance. Sua idéia “mais complexa e decerto mais exata (...) não contempla os eventos, simplesmente. Responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias – entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem”.³

A ironia usada para criticar a aridez vigente na análise de narrativas – para a qual, na época em que foi escrito o romance, era imprescindível a utilização desse ou daquele modelo – acaba por delinear, ela, a ironia, um modelo de leitura do romance-ensaio em que o narrador-ensaísta se ins(es)creve. O rigor que, por vezes, transparece no texto deve ser sistematicamente interrogado, devem ser definidos sua extensão e seus contrários.

⁽²⁾ Osman LINS, “O ensino universitário”, in *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*, São Paulo, Summus, 1977, p. 69-98.

⁽³⁾ *Idem*, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, São Paulo, Melhoramentos, 1976, p. 66.

⁽⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 66-70.

Incluir neste exercício de leitura o modelo de análise apresentado dentro do romance-ensaio provocaria ainda um desdobramento ao “dispositivo de espelhos conjugados”, acrescentando-lhe mais uma face, a qual, se não configura uma forma de análise academicamente correta, traria, no mínimo, um efeito instigante de interpretação. Definidos e sugeridos os modelos, os detalhes que se impõem à leitura podem começar a ser apontados no trecho em que se apresentam os fundamentos do “dispositivo de mediação”.⁴ Ele é invadido por um texto que não tem, em princípio, ligação alguma com o que vem antes e depois dele:

27 de novembro

O escrivão J. P. A., suspenso por trinta dias como responsável pela Operação Camanducaia, ouvido pelo juiz corregedor dos Presídios, incriminou vários superiores, acrescentando que a suspensão recebida, segundo lhe garantiram, destinava-se a aplacar a imprensa. Logo seria revogada e, como prêmio, ele almoçaria com o Secretário da Segurança Pública. Declarou ter recebido ordens para “manter a vitrola quebrada” (não dizer nada), sob pena de aparecer “com a boca cheia de formigas”. O eufemismo não corresponde à simples idéia de morte, mas de morte brutal e desvalida, o cadáver jogado em alguma beira de estrada. Sugere também a idéia de castigo e exemplo, transformando em buraco de formigas a boca que não soube calar (p. 67).

A notícia de que um escrivão estaria sendo ameaçado de morte, por ter incriminado superiores do sistema penitenciário, parece ser um erro de edição, da maneira como surge no texto. Tamanha a discrepância de tons e temas, que sua análise é facilitada: o autor quis, ali, forjar um artifício essencialmente formal, visando ao estranhamento puro e simples do leitor, diante do texto. Tem-se aí mais um exemplo da maneira como o narrador apresenta seu diário-ensaio – disposição de negar todo o tempo a fluidez do texto e de mostrar até que ponto chega sua artimanha.

Nos trechos que se seguem, é o narrador do romance moderno o centro da análise. Primeiramente, a falsidade imanente aos narradores de *São Bernardo* e *Grande Sertão: Veredas* é evidenciada. Posteriormente, é Maria de França, a voz de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – o romance (a denominação se presta a uma tentativa de diferenciação com *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – o livro, no qual a voz é a do ensaísta), que se apresenta em todo seu artifício.

Ao destrinçar, a partir de citações inevitavelmente duvidosas (já que em momento algum o leitor tem acesso ao texto original, pois a narrativa, propriamente dita, é sempre mediada pelo ensaísta-narrador), a maneira como a narradora-louca, Maria de França, foi concebida pela hipotética autora Júlia Marquezim Enone, é assinalada também a condição de entidade construída dessa mesma voz que se apresenta ao leitor. O desnudamento se faz, ainda mais claramente, no trecho que fecha os comentários do dia 29 de novembro: “(...) o espaço e o tempo, marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevisíveis” (p. 70).

Não será à toa que, na página seguinte, o mesmo narrador inicia dessa forma sua anotação diária: “já deveria ter revelado que, não exatamente por cálculo, escapei do ‘papel ambíguo e indefinido’ de lecionar literatura (...)”. Aparece, assim, no espaço até então indevassável da ficção, a própria figura do

autor, Osman Lins, que, à época em que o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* foi escrito, abandonava as atividades de professor de literatura que exercia numa Universidade do interior de São Paulo.⁵

O “dispositivo de mediação” é, portanto, mais um exemplo do jogo de reflexos do real. A intermediação do narrador-ensaísta é minuciosamente desmascarada. Sua condição de entidade ficcional e, portanto, calculada traz também para o espaço do romance a discussão desconcertante do fazer literário. Sempre por meio de ironia cortante, o narrador dita uma outra maneira de ser entendido pelo leitor, que, por sua vez, é alertado para que sua inocência o impeça de compreender o texto e de perceber a relação deste com o real:

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

A significação dessa passagem do romance estaria esclarecida, não permanesse a desconfiança de que há algo mais naquele trecho. A frase “transformando em buraco de formigas a boca que não soube calar” ressoa nas explicações do “dispositivo de mediação”, como se vaticinasse o destino dos narradores no romance moderno – esses que “incorpóreos tudo sabem e a todas as mortes podem estar presentes”.⁶

LEITURA ALEGÓRICA DO ROMANCE

O que chama a atenção, nesse, como em outros trechos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é a presença de uma significação sempre inefável. Até o título do livro soa tão áspero quanto inapreensível.⁷ Esgotam-se as possibilidades de leitura e ainda restam questões a ser respondidas. Um emblema, acima de todas as relações atingíveis, resta inexplicado.

Em certa altura, o narrador-ensaísta apresenta Maria de França diante de uma fartura às avessas. Nos lixos da cidade de Recife, a personagem avalia os detritos que tem diante de si, como se riqueza fossem. É inegável a força da imagem produzida nesse trecho. E o efeito é ainda maior quando, nas páginas posteriores, dias 19 e 20 de julho do “diário”, o texto é novamente invadido por notícias que parecem tiradas de um jornal.

Pode-se continuar perseguindo o pobre do ensaísta-narrador, mostrando seus disfarces; pode-se ainda fazer referência aos assombros da forma, que se vê, paulatinamente, desconstruída. Por fim, a relação desses artifícios com a distorção, ou, melhor dizendo, a redefinição de tempo e espaço no romance. No entanto, a descrição da bomba de Hiroshima

conquanto nada tivesse de supérfluo (era uma criação do nosso tempo, amante do traçado puro e avesso ao ornamento), seu coração ou alma, a parte viva – não chegava talvez a 20 quilos (p. 160)

⁽⁵⁾ J. P. PAES, *op. cit.*, p. 38.

⁽⁶⁾ A partir de trecho do livro em que o narrador-ensaísta fala das características dos narradores dos romances, citando Sérgio SANT'ANNA, *O Despertar de Gregório Barata*.

⁽⁷⁾ A explicação para o título do livro é dada pelo narrador, a certa altura, relacionando a personagem central, Maria de França, com uma ladra, Ana, que teria ficado célebre na Grécia pelos seus roubos bem-sucedidos. A facilidade com que se livrava das acusações nos tribunais é tudo com que sonha Maria de França, entregue aos entraves da Previdência Social. Maria de França toma conhecimento de tal ladra por meio de notícias de jornal lidas sem critério e sem ao menos localizar o país, que fun-

ciona em sua loucura como uma “ilha sobre imensa nuvem arenosa” (p. 210). O interessante jogo entre o presente, na figura da louca e dos recortes de jornal, e o passado, na menção da ladra grega e dos locais em que acontecem suas peripécias – Maratona, Corinto, Esparta –, surge, portanto, já na escolha do título *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

⁽⁸⁾ Ismail XAVIER, “Alegoria, modernidade, nacionalismo”, *CADERNOS DE CULTURA – FUNARTE* (São Paulo), p. 3-27, fev.1985.

⁽⁹⁾ Walter BENJAMIN, “Alegoria e drama barroco”, in *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 181-258.

⁽¹⁰⁾ *Idem, ibidem*, p. 190.

⁽¹¹⁾ O. LINS, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, op. cit., p. 210.

parece ribombar em outros pontos do texto, mesmo naquele do exemplo anterior, acrescentando-lhes significações e apontando para um emblema de tal maneira construído que incorpora todo o romance e, talvez, o mundo.

Será por meio da interpretação do Ismail Xavier sobre esse fenômeno na arte brasileira da década de 1970,⁸ e das avaliações de Walter Benjamin sobre a alegoria (avaliações estas já presentes na análise de Xavier), que se tentará chegar aqui a uma aproximação com os emblemas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A relação entre *A Rainha...* e o alegórico barroco, esmiuçado por Walter Benjamin em texto sobre a Alemanha,⁹ pode parecer mais uma especulação típica da leitura acadêmica, tão ironizada no romance de Osman Lins. No entanto, se forem analisadas as características históricas da época em que o texto foi escrito, há que se perceber diversas congruências.

O texto de Benjamin fala da alegoria no barroco alemão, mas sua reflexão alcança maior amplitude, o que permite a leitura de outros momentos da produção cultural, inclusive os mais recentes, a partir da reflexão feita pelo filósofo. Segundo ele, “a ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria”. Desnecessário mencionar a relação existente, de imediato, com as características de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Mas, além da ambigüidade, há outros pontos de contato. A aproximação da modernidade com o barroco também se dá pela via histórica. Ambos, momentos de crise, em que o homem vê no espetáculo da natureza o signo da morte, da ruína, e tenta, por meio de emblemas os mais herméticos, reaver a totalidade perdida, destruída pelas contradições que caracterizam os tempos de crise.

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco às ruínas.¹⁰

No romance de Osman Lins, a ruína está presente na crítica ao sistema previdenciário, que serve de pano de fundo para a saga de Maria de França. A ruína está presente ainda na falência calculada de cada uma das personagens. Todas arruinadas numa sociedade que tende, esta também, ao detrito. A própria narrativa se apresenta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* na forma de resquício, por ser fragmentária – apresentada na forma de um diário –, por ser colagem de elocutores e, um deles, o narrador-ensaísta, tenta, por meio desse ensaio, recuperar o que restou de seu amor pela romancista Júlia Marquezim Enone, depois que esta se suicida.

A imagem do irrecuperável, aliás, é recorrente e retratada com precisão nas passagens do texto em que o ensaísta compara o que ele poderia falar de sua amada, Júlia, com as fotografias de família. A comparação se esclarece no final do livro. O narrador descobre, não sem sofrimento, que não consegue se lembrar das pessoas que povoam certa foto familiar: “Quem são? (...) Insisto em reconhecer os que vejo, em rasgar a membrana que me impede de chegar ao grupo e ouvir suas vozes (...)”.¹¹

A ruína, portanto, não se limita à *physis*. Também as reações e sentimentos das personagens refletem ruína. A própria loucura de Maria de França pode ser lida como tal, antes de ser interpretada como disfarce no narrador.

É interessante verificar, pelo texto de Ismail Xavier, que o momento histórico brasileiro, década de 1970, ao menos na esfera social, alentava o ideal progressista e a retórica ufanista. Ambos considerados extremamente perigosos, porque tenderiam a ver a nação como organismo, o que, em última instância, renunciaria a semente fascista (visão defendida por Benjamin). A análise que se segue remete à ação do tropicalismo naquela época, mas se adapta também a uma leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em seu aspecto desmistificador:

Seu processo de montagem alegórica, corrosivo, grotesco, traz uma psicanálise desconfortável à sensibilidade tradicional própria de um nacionalismo conservador: o resultado de suas comparações disparatadas é “estridente como um segredo familiar trazido à rua”.¹²

Impressiona a facilidade com que se pode ler a afirmação de Schwarz como dirigida ao texto de Osman Lins. O fato se deverá, provavelmente, a uma ligação bem mais profunda entre as manifestações artísticas daquele momento histórico brasileiro. Não seria desarrazoado dizer que o emblema alegórico possibilita um entendimento não só da arte brasileira da década de 1970, mas também da atitude crítica diante do objeto artístico. A questão, também presente no texto de Ismail Xavier, motivaria outras tantas leituras do romance de Osman Lins, e focalizaria certamente um ponto fundamental de toda a obra desse autor. Professor universitário de Letras, a crítica ao fazer literário norteia toda sua produção e a visão que tem dessa arte, sua trajetória e suas crises. Quem sabe sinalize também as saídas possíveis.

O ESPANTALHO, UNINDO O AQUI E O ONTEM

E já que se falou tanto em barroco, deixa-se para o fim a “chave de ouro”. O exemplo mais contundente da alegoria de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* está sintetizado na figura do espantalho. Das mais fortes imagens criadas por Osman Lins nesse texto. Fragmentos das 27 personagens do livro se transformam nesse guardião. Um avatar, pronto a proteger a personagem Maria de França dos pássaros descomunais que a assombram. Mas que prenuncia outra e mais insurgente função. “Quem sabe, mesmo, se, em livro tão ardiloso, infestado de passagens falsas, essa incumbência não será demasiado explícita para ser verdadeira?”¹³

O hermetismo dessa figura conduz a uma leitura intrincada do real, menos por uma intenção de impedir que a compreensão levasse à censura de suas páginas do que pela reflexão auspiciosa sobre o romance moderno.

A galeria de nomes e significados dedicados ao espantalho anuncia sua vocação alegórica: Brisa, Vento Largo, Sumetume, Torre, Chuvarada, Criatura, Súpeto, Susto Deles, Lá, Homem, Teto, Báfica; remete, pela voz do narrador-ensaísta, às noções de força, brandura, fecundidade e amplitude. E ainda um outro, Escudo Luminoso, que nos faz lembrar o “dispositivo de espelhos conjugados” proposto por José Paulo Paes.

O momento em que o espantalho é apresentado no texto coincide com a cegueira temporária do ensaísta-narrador, com que anunciando a junção dessas

⁽¹²⁾ Roberto Schwarz *apud* I. XAVIER, “Alegoria, modernidade, nacionalismo”, *op. cit.*, p. 198.

⁽¹³⁾ O. LINS, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 147.

duas entidades – narrador e espantalho, num movimento de elevação para além dos limites da forma e conteúdo do romance. Como que para produzir o maior e mais poderoso reflexo do nosso “dispositivo”. Essa junção é ainda mais reveladora se a ela se soma o fato de o espantalho invadir o corpo do narrador, no exato instante em que a gata Memosina – animal de estimação da personagem Maria de França – transgride o espaço do romance:

Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real, *era a sua invenção*, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isso, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento e nele começava a nascer outra memória.¹⁴

⁽¹⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 213.

O espantalho, a partir daí, irá aos poucos surgindo no corpo do narrador, agora descrito em detalhes. Sua roupa, as mãos, cabelos são apresentados, enquanto ele parece caminhar para a morte, como já o fizera Júlia Enone. Além disso, a fala do narrador-ensaísta incorpora a da personagem Maria de França. Assim, as vozes do romance de Osman Lins tendem à anulação e à multiplicação, movimento que, mais uma vez, nos remete ao “dispositivo de espelhos conjugados”. Precisam transgredir a morte para, assim, alcançar o mundo.

Dessa forma, a figura do espantalho parece elevar *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – e todos os grandes romances ali citados, até mesmo a notícia de jornal, que vez ou outra invade o texto – à condição de memória e reflexo das manifestações artísticas e culturais de um país, mas também, e acima de tudo, das “ansiedades dos homens” que nele vivem. A História deste país, marcada pela ambivalência, pela revalidação de coisas, pessoas e acontecimentos que, acreditava-se, estavam ultrapassados (nem Osman previa tamanho exemplo disso, quando escolheu “dar nome ao boi” da Previdência, Reinhold Stephanes), clama por um Bâçira que a leve à superação das antinomias – o Bâçira-bacífero. O espantalho representaria a síntese que se almeja desde sempre para o mundo real brasileiro e que Osman Lins logrou anunciar em seu texto de forma tão prodigiosa: “Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem (...)”.¹⁵

⁽¹⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 218.

ABSTRACT: This reading exercise on *A Rainha dos Cárceres da Grécia* deals with the interpretation model proposed by José Paulo Paes (“conjugate mirrors device”) through which he unveils Osman Lins’ novel. The analysis of the Brazilian cultural production in the 70’s by Ismail Xavier is another reference. The later allow us to notice Osman Lins’ results in creating emblems that translate the Brazilian reality in a moment of economical, political and cultural crisis.

KEYWORDS: Novel-essay; Réflexions; 70’s.

Texto elaborado para a disciplina *Romance, Desromance, Re-romance*, ministrada pelo Prof. José Paulo Paes, no 1º semestre de 1995, na USP.