

Osman Lins e o Romance Brasileiro

Acerca de *A rainha dos cárceres da Grécia*

Graciela Cariello

Osman Lins, um dos maiores romancistas brasileiros do século XX, traçou na sua obra o caminho do seu *romance*. Traçou-o como um criador: fazendo-o.

A ambigüidade do termo nos permite, também, ser ambíguos. De que falamos quando falamos do romance de Osman Lins?

O *romance*, em Osman Lins, terá — como, aliás, a natureza do homem e do mundo —, um sentido duplo. E a primeira duplicação semântica do termo, a mais evidente, é a que diz respeito ao sentido de *gênero literário*, de um lado, e *relação amorosa*, do outro. Em Osman Lins, romancista e homem inserido no seu mundo contemporâneo, crítico e escritor, brasileiro e universal, esses sentidos estão entrosados, *confundidos*, *perfundidos*, indissolúvelmente. Porque, para ele, a escrita — e também a leitura — será um romance nos dois sentidos, *ao mesmo tempo*.

Devemos esclarecer este conceito. O romance como gênero literário tem sua própria história. Na sua forma moderna, ou tal como o entendemos hoje, ele se originou num período da história literária que conhecemos como Romantismo, inspirado em formas da narrativa do barroco (o *Don Quixote* espanhol seria a matriz da novelística romântica do século 19). Surge, pois, num período de contrastes e contradições, como manifestação da vida múltipla e confusa, complexa e histórica — mutável. Mas no processo dialético da história das formas literárias, ele sofre a sujeição do naturalismo (sujeição às leis científicas — biológicas) e do realismo (sujeição à verossimilhança). Passará pelo decadentismo, pelo simbolismo, chegará ao século 20 e travará a batalha entre a vida e a morte. O fim do romance foi anunciado muitas vezes no século: a cada vez, ele frutifica, novo, vital, renovado e diferente. O jogo dialético será semelhante, mas não se repete; dá-se, no entanto, sempre entre dois pólos: liberdade e sujeição. Essas duas forças são enconradições, por vezes, no mesmo autor. Outras, uma delas recalca a outra ou vence-a.

O argentino Julio Cortázar tenta quebrar a sujeição do leitor e do escritor na década de 60. Mas antes dele, outro argentino, bem menos conhecido dentro e fora do seu país, Macedonio Fernández, tinha escrito seu romance contra o realismo (*Museo de la novela de la Eterna*), não publicado em vida, é verdade, e só conhecido pela edição feita pelo filho em 1967.

No Brasil, o romance realista tinha sido problematizado e contestado pelos modernistas. Oswald de Andrade publica suas *Memórias sentimentais de João Miramar*, em 1924, e *Serafim Ponte Grande*, em 1933. Mário de Andrade, sua rapsódia *Macunaíma*, em 1928. Mas *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, será o grande superador do realismo regionalista, reelaborando-o, essencialmente, no plano da linguagem.

Osman Lins recolhe os desafios do século. Na sua obra faz a síntese dialética entre liberdade e opressão, entre confusão e ordem, entre realismo e vanguarda. Denunciando a opressão em todos os seus sentidos, prega a liberdade que não nega a sujeição a uma ordem, mas antes cala uma ordem nova — o *cosmo* da criação estética, ao mesmo tempo imaginação e crítica, paixão e razão. Álvaro Manuel Machado, crítico português que trabalha no campo das literaturas comparadas, ao analisar a obra deste autor brasileiro no conjunto da narrativa latino-americana, afirma:

*De facto, pode-se muito legitimamente traçar um paralelo entre o arquétipo primitivo do andrógino e o da linguagem de um romancista que aspira à conciliação das tendências culturais e das tendências estéticas mais diversas, que tenta dominá-las ultrapassando ao mesmo tempo todos os grandes modelos literários, especialmente os do romance europeu do princípio do século.*¹

Essa síntese dialética que a obra de Osman Lins representa no romance latino-americano do século 20 desdobra os dois sentidos do termo romance: o seu é também o *romance amoroso*, com a criação e a crítica literárias, com a literatura em geral, com a literatura brasileira em particular, e mais profundamente com sua língua. Como tal é expressado alegoricamente em dois romances: *Avalovara*² (o romance de/com a escrita) e *A rainha dos cárceres da Grécia*³ (o romance de/com a leitura) através do relacionamento da personagem (escritor, no primeiro; leitor, no segundo) com as mulheres que representam sua busca da palavra — o romance no outro sentido.

Avalovara, romance auto-reflexivo, romance sobre o romance, apresenta seu protagonista, Abel, na busca da sua escrita, de seu *romance*, através das três mulheres que sucessivamente ama e que simbolizam as três etapas do escritor. “Percurso, encontros, revelações”, ou procura, transição e plenitude.⁴

A rainha dos cárceres da Grécia, romance sobre a leitura, patenteia o percurso minucioso, hesitante e amoroso do processo de desvendamento dos sentidos de um texto romanesco, como modo de entrar nos mistérios da mulher amada.

Penetrar a mulher amada é ato sexual (de vida, portanto) em *Avalovara*, no qual a penetração é poética: penetração no mundo através da palavra finalmente revelada, vida plena do criador que só pode terminar com a morte, porque além dela não há nada — só o silêncio, e o romance acaba com a morte dos amantes, como ato final e definitivo.

Processo inverso, ou visto por outro lado, penetrar o texto é penetrar o corpo da mulher amada após sua morte, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, como instância de recuperação da memória, para ocupar o vácuo aberto pela ausência. Trata-se da penetração no *corpo textual*, na obra feita corpo de palavras, só penetrável nesse outro ato amoroso que é a leitura. É neste processo que vou me deter. Ato de amor, a leitura do livro escrito pela mulher amada será “não o testemunho de quem conheceu a romancista (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas ao contrário, a tentativa de conhecê-la”, dirá o narrador, quase no final dessa tentativa⁵: o próprio livro que estamos lendo.

O livro, neste outro *romance* com a literatura (o romance entre o leitor e a obra) não procede com o rigor estrutural (ou estruturado) da obra acerca da criação (*Avalovara*). A leitura tem outro método: lacunar, fragmentado, histórico.

A leitura é histórica também em sentido literal. Enquanto lê, o narrador-ensaísta do livro vive sua vida cotidiana. E essa vida é registrada no “diário” em que registra sua leitura. Mas existe ainda outro plano da historicidade, que é a do autor real do livro. Nesse diário, Osman Lins registrou também sua vida cotidiana verdadeira, ou melhor, acontecimentos da vida *fora do livro*, que coincidiam com o momento real da escrita. Assim, as datas correspondem aos dias em que foram escritas, e os sucessos, notícias de jornal, referências ao mundo real, são verdadeiros. Porém,

¹ Machado, Álvaro Manuel. *Introdução à literatura latino-americana contemporânea*. Lisboa, Presença, 1979, p. 69.

² Lins, Osman. *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.

³ Lins, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo, Melhoramentos, 1976.

⁴ Cf. Andrade, Ana Luíza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo, HUCITEC, 1987. Até hoje, o único estudo crítico do conjunto da obra de Osman Lins, embora não seja totalmente completo.

⁵ Lins, O., 1976, p. 185.

nós, leitores (como veremos), só saberemos disso pelos depoimentos do autor sobre sua obra. Na leitura do texto, tudo vira ficção e recurso literário. O que não impede nossa leitura de perceber essa correspondência com o cotidiano que será também, no nosso momento, a nossa própria cotidianidade de leitura tematizada e revelada no enunciado narrativo-ensaístico.

É a historicidade que transforma o texto da leitura escrita em corpo vivo: as inquietações, as dúvidas, as revelações, vão aparecendo aos poucos, misturadas com as lembranças da mulher, com o conhecimento do mundo, com as referências literárias, jornalísticas, ou seja, do mundo da escrita, e as outras, do mundo das relações pessoais (*reais*, para o narrador-ensaísta-leitor) dele e da mulher autora do livro lido.

Perfilam-se assim três planos referenciais no livro. O plano das referências *ficcionais* (as que dizem respeito ao “romance” que está sendo analisado pelo narrador-ensaísta e que o leitor não pode conhecer porque, na verdade, não existe); o plano das referências “reais” dentro do enunciado ficcional-ensaístico que estamos lendo e que seu narrador indica como pertencentes à sua realidade; o plano das referências reais, da enunciação, e que identificamos como tais pelos dados objetivos (verificáveis) e pelos esclarecimentos fornecidos pelo autor em entrevistas ou em outros textos (ou seja, por elementos extraliterários ou extraficcionais). Esses três planos são identificados pelo autor como “camadas”, em entrevista a Esdras do Nascimento ao *Jornal de Brasília* de 13 de março de 1977.

O romance é concebido, posso dizer, em três camadas: a do real-real, a do real-imaginário e a do imaginário-imaginário. A do real-real é a de todos nós, a dos acontecimentos de que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido aqui e ali pelo noticiário da imprensa. Mas a quem é atribuído, no livro, esse diário que escrevi? A um professor secundário de História Natural. Ele se situa, já, no plano do real-imaginário. Mas ele medita e escreve sobre um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constituiu, no meu livro, a camada do imaginário.

Acrescentarei ainda um outro plano: o das referências intertextuais ficcionais, ou seja, os intertextos entre o romance imaginário analisado e outros textos existentes (ou não; não me dei ao trabalho, difícilíssimo longe de São Paulo, de suas bibliotecas e livrarias, de verificar a existência dos que não conheço. Trabalho, aliás, inútil, pois é sua existência problemática que confere um carácter ambíguo e plural a esse intertexto). E talvez pudesse continuar, multiplicando os planos referenciais, um dos jogos do autor para demonstrar que a leitura não é outra coisa que uma rede de relações entre textos, sujeitos e realidades.

Em dado momento, o texto faz alusão clara ao carácter provavelmente imaginário do romance analisado e ao princípio de construção do livro que lemos:

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 Júlia 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.

Um outro trecho alude à possível existência ficcional do romance, construído com a mesma feitura dos próprios personagens: “o livro que há tantos meses interrogo, de certo modo personagem meu, faltando-lhe apenas ser um livro imaginário e não real”.

O romance de/com a leitura implica também dúvidas, angústias, dores. O narrador-ensaísta sofre de cegueiras periódicas, momentos em que deve abandonar a leitura e permanecer “em recintos pouco iluminados” E confessa: “No íntimo, sou grato ao meu mal: é como se a leitura fosse em mim um amor secreto, ameaçado e exposto a reparações”.

Como todo amor, sua leitura é feita de mistérios, da pretensão de desvendar mistérios, do mergulho espiritual no mistério. O máximo mistério será a invasão do leitor pela obra lida, da realidade pela ficção, do diário pelo livro imaginário. Dupla ficcionalização: o diário (ficcional para quem lê o texto) se reficcionaliza ao absorver a do romance (“real” no enunciado narrativo-ensaístico), e o mistério começa a se manifestar através do referente “real”: “Abro a vidraça do escritório, aspiro um ar morno, impregnado de odores marinhos, como se alguma praia espectral assomasse a esta cidade sólida”⁶. O Recife ficcional invade a São Paulo “real”, na verdade tão ficcional quanto a outra, pois no texto virou cidade de papel. E mais: Recife, no romance imaginário, é trespassado por Olinda, e nele se realiza a fusão de tempo-espço. Qual será, portanto, o referente real dessa cidade? E uma outra pergunta cabe ainda formular, para o leitor, como para o escritor: qual, em definitivo, é a cidade real?

Julietta de Godoy Ladeira, contista, romancista e crítica, que foi a última mulher amada por Osman Lins, talvez a figura referencial da terceira (e definitiva) mulher de *Avalovara*, quem melhor conheceu o nosso romancista e as suas idéias, reflete sobre o conceito de *cidade real*, falando acerca de um outro escritor:

Alguns, para estudar aspectos da obra literária, a dividem em planos. Plano real, plano imaginário. Ou realidade e fantasia. Gostam muito disso. Cortam, estabelecem fronteiras, dividem, como se fosse possível. Lembrando esse critério eu diria que real mesmo, definitiva, é a cidade criada no papel, com palavras, assinada por escritores.

*A outra é essa alguma coisa frágil que se faz e desfaz a toda hora.*⁷

É bem possível que seja assim. E nomeadamente para o *romance* de Osman Lins. Que será também com as cidades, não (ou não apenas) as cidades reais, mas as cidades alegóricas, as que seus personagens percorrem na busca da palavra — lida ou escrita — a *palavra poética*.

Os planos, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, existem. Não é a leitura que os cria, ou melhor, é a leitura, mas a leitura como ficção, tematizada na obra. Propositadamente, o texto procede por planos. Propositadamente, também, misturas. Por fim, é essa mistura que prevalece e se impõe. Essa, como diz Julieta, é a verdadeira realidade. No texto literário inexistem fronteiras. Como na vida dos homens de carne e osso, a fronteira é uma linha imaginária, quanto mais no papel, que é trama de linhas.

No livro, multiplicam-se também as linhas de leitura. Partindo de um posicionamento contrário à “moda” da época (não esqueçamos que o romance foi escrito no apogeu do estruturalismo), o narrador, que não tem compromissos com as teorias “oficiais”, porque se apresenta como “obscuro professor secundária”⁸, “longe de ser — e do desejo de ser — um teórico universitário”⁹ e “afeiçoado aos livros”¹⁰, rejeita uma leitura prescindente: antes, inicia o percurso de leitura como um cortejo amoroso. “Pois que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como

⁶ Cit., p. 193.

⁷ Ladeira, Julieta de Godoy. São Paulo: o eterno e o instante na obra de José Geraldo Vieira, in: *D.O. Leitura*. São Paulo, nº 104, 9 de janeiro de 1991.

⁸ Lins, O., 1976, p. 15.

⁹ Cit., p. 6.

¹⁰ Cit., p. 3.

indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor?”¹¹. Eis o âmago da “teoria” literária de Osman Lins: o verdadeiro sentido (um dos verdadeiros sentidos) do seu *romance*.

Novamente, é o duplo sentido do termo que convoca à reflexão. A leitura, como a escrita, seja ficcional ou ensaística, é paixão. O narrador do enunciado define seu livro como “aventura intelectual” e “ato de amor”. O desvendamento, impossível mas sempre procurado, do texto sobre o qual se debruça o professor de História Natural, não como crítico, mas como “homem sensível” é, ao mesmo tempo, jogo intelectual e jogo amoroso.

Vagaroso, como uma carícia, é o movimento que faz a exploração do texto. Como quem despe a mulher amada, o “homem sensível” avança lentamente na leitura: não com passo firme, mas duvidando sempre, hesitando, arriscando possibilidades, retrocedendo para empreender novos caminhos, encontrando respostas que logo refuta, afirmando e contestando teorias e interpretações.

Percorre, assim, múltiplas linhas de leitura, que serão diferentes caminhos que se cruzam, se sobrepõem, se encontram e se afastam. Destacam-se, dentre essas linhas, algumas com traços mais evidentes. Outras, pelo contrário, são apenas mencionadas, ou permanecem ocultas, e só releituras conseguem trazê-las à tona. Figura delas será o motivo da memória, que o narrador-ensaísta *confessa* ter descoberto tardiamente, na da gata Mimosina ou Memosina — e que será um dos motivos que passa do romance imaginário para o romance real.

As mais evidentes linhas de leitura são nomeadas aqui num relance e merecem ser (e serão, no aprofundamento deste estudo) analisadas uma a uma, intensamente, como faz o narrador-ensaísta: a estrutura, a trama narrativa, a análise dessa estrutura em relação a uma possível alusão à quiromancia, a sua explicação em termos de paródia, o tema, o narrador ou dispositivo de mediação, o discurso da narradora-personagem, o intertexto com canções populares e patrióticas, a relação entre locução e campo semântico e entre locução, sanidade e loucura, o espaço e o tempo, a construção dos personagens. Enunciado assim, tudo parece com um tratado de teoria literária. Nada mais afastado da realidade do livro. Porque se é verdade que acompanhamos o processo de desvendamento de um texto literário, e os instrumentos da crítica estão presentes, não o fazemos sob a forma de enunciado crítico, mas de enunciado narrativo-ficcional. É isso que faz de *A rainha dos cárceres da Grécia* o verdadeiro romance que estamos lendo. E que finalmente permite a entrada do *discurso* do romance imaginário no romance real, a transformação do personagem-narrador do diário da leitura do romance analisado em personagem desse mesmo romance — o professor de História Natural, cujo nome não sabemos e se identifica como um “eu” problematizado no próprio enunciado¹², vira o Bácia, o espantalho criado pela ficção do romance imaginário para proteger a personagem-narradora, Maria de França, da presença ameaçadora de enormes pássaros. “Sou e não sou eu”¹³, e logo depois: “eu, o Bácia”¹⁴.

É possível dizer do livro o que o narrador-ensaísta diz do romance imaginário (e assalta-me a suspeita de que na verdade esteja falando do livro real):

*Pode -se ver em A rainha dos cárceres da Grécia, no fato de esconder, sob a capa da simplicidade, uma estrutura complexa e — o termo irrompe — abissal, uma tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado.*¹⁵

¹¹ Cit., p. 7.

¹² Cit., p. 197-8.

¹³ Cit., p. 217.

¹⁴ Cit., p. 218.

¹⁵ Cit., p. 191.

Percorre o texto toda uma linha de leitura essencial, questionada, e ao mesmo tempo, privilegiada — a da significação da obra. Sempre vacilante, o leitor-amante ensaia interpretações que ele próprio contesta, ou analisa e confirma ou deixa a inquietação sem resposta. Só uma afirmativa é categórica: “...o objeto artístico [...] nunca é um detentor de significação e sim um deflagrador de significações”.¹⁶

Síntese dialética das preocupações com o romance no século 20, afirmei da ficção narrativa de Osman Lins. O único, acrescento, ao quanto sei, que conseguiu fazer dessas preocupações um *romance*. Insisto: não só um enunciado romanesco, mas também e sobretudo, uma relação amorosa com seu objeto. Nenhuma das teorias sobre a leitura, lidas antes e depois (especialmente depois) de ter lido *A rainha dos cárceres da Grécia* me fez sentir a verdade vital dessa relação.

É com esta apreciação pessoal — como o texto merece e exige — que quero concluir este primeiro passo na análise de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Não um tratado de teoria literária, mas dois contos e uns versos, estes citados pelo primeiro conto, essa leitura convocou em mim. O primeiro conto foi “Amada en el amado”, da argentina Silvina Ocampo. Logicamente, os versos são aqueles de San Juan de Ia Cruz, que o conto cita:

*Oh noche que juntaste amado con amada,
amada en e/ amado transformada.*

O outro conto é “Os confundidos” do próprio Osman Lins.¹⁷

E foram convocados não porque se pareçam com o romance, mas porque dele se diferenciam, partindo de um motivo comum: a confusão, ou melhor, fusão de dois seres na relação amorosa. Essa fusão, inquietante, perigosa, perpassa todos esses textos. Diferentes, porque não há uma obra de arte igual à outra, todos eles aludem a alguma espécie de perigo. Como o abismo sugerido na leitura do romance imaginário, atrai e ameaça. Mas não há como fugir — o amor só se consuma nesse risco. Pois, como diz o conto de Silvina Ocampo, “... *acaso Ia vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?*”¹⁸

Finalmente, uma observação: não por acaso, e nada é por acaso no romance, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* está lendo, quando o seu discurso sofre a invasão do *discurso* do romance imaginado. E não por acaso está lendo o *Curso de lingüística geral*, de Saussure. Na época (e ainda hoje, eu diria), Saussure era o mestre indiscutido do estruturalismo, e da “ciência” lingüística e literária. Aquela que o narrador (com certeza, aqui, porta-voz do autor) do texto, refuta. Algumas pessoas preocupadas com a escrita, no entanto, já sabiam (e dentre eles, talvez, o próprio Osman) que na mesma época em que Saussure sentava as bases do que seria certeza irrefutável nas décadas seguintes, escrevia secretamente sua *teoria dos anagramas*, discutindo as próprias teorias (e enriquecendo-as), e cuja descoberta, muito mais tarde, seria uma revolução na teoria da leitura, e que será a base da proposta plural, anagramática, contraditória e, ao mesmo tempo, harmônica, do texto que acabamos de reler.

Releitura que deverá continuar até conseguirmos, como o seu narrador, perfundir-nos no ato de leitura amorosa com o texto — corpo amado — e produzir como resposta aquilo que é a única resposta possível para a escrita literária: um novo corpo textual. Toda crítica tenta ser uma nova criação literária, como prova Osman Lins no seu livro. Todos os escritores amantes da leitura, dentre os quais o argentino Borges (por isso mencionado no próprio texto de *A rainha...*), são figuras antonomásticas: nada mais fazem que sempre rescrever, como Pierre Menard, o texto amado.

¹⁶ Cit., p. 174.

¹⁷ Lins, Osman. *Nove, novena*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.

¹⁸ Ocampo, Silvina. “*La continuación*” y otras paginas. Buenos Aires, CEDAL, 1981.