

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Mayara Moratori Peixoto

**PROLEGÔMENOS PARA UMA LEITURA D'A *RAINHA DOS CÁRCERES DA*
GRÉCIA, DE OSMAN LINS**

Juiz de Fora
2018

Mayara Moratori Peixoto

PROLEGÔMENOS PARA UMA LEITURA D'A *RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*, DE OSMAN LINS

Documento apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Doutor Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Peixoto, Mayara Moratori.

Prolegômenos para uma leitura d'A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins / Mayara Moratori Peixoto. -- 2018.
101 f.

Orientador: Gilvan Procópio Ribeiro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Ausência. 2. Alegoria. 3. Literatura Brasileira Contemporânea.
4. Metaficção. 5. Representação. I. Ribeiro, Gilvan Procópio, orient.
II. Título.

[folha de aprovação – inserir na versão capa dura]

AGRADECIMENTOS

Expressar gratidão nesse contexto é reconhecer que, ainda que a pós-graduação seja uma escolha individual, existem pessoas muitíssimo generosas que nos auxiliam a dar continuidade aos nossos projetos e sonhos.

Ao meu orientador, o professor Doutor Gilvan Procópio Ribeiro, pelos direcionamentos acadêmicos que permitiram que este trabalho fosse realizado, desde a indicação (não intencional, curiosamente) do romance que se tornou o objeto da pesquisa até o auxílio cuidadoso e preciso ante os impasses críticos e teóricos mais complicados; por ter me formado uma pesquisadora segura, capaz de desenvolver os meus estudos de forma autônoma; por alimentar o meu encanto pela Literatura com suas múltiplas e variadas leituras, memórias e experiências; por ser afetuoso sem ser condescendente, firme sem ser duro e, acima de tudo, extremamente respeitoso com a minha história e minha trajetória acadêmica – eu sou profundamente grata. Ao meu amigo, o Gil, para quem eu mandei mensagens desesperadas com todas as minhas inquietações dissertativo-existenciais e que me acolheu com toda a paciência do mundo, dividindo comigo suas histórias e vivências, se empenhando em me fazer sorrir quando o desânimo e a angústia foram avassaladores; com quem eu troquei mimos e docinhos, um bocado de risadas, vários cafés e lágrimas (minhas) e livros, ressignificando a sala da Literatura Brasileira da FALE de forma maravilhosamente irrevogável – gratidão infinita. Esse encontro acadêmico-afetivo foi um presente inestimável. Por ele, eu agradeço à Vida.

Aos professores do nosso PPG Letras – Estudos Literários, o professor Doutor Alexandre Graça Faria e a professora Doutora Nícea Helena de Almeida Nogueira: sua dedicação, receptividade e seriedade são, para mim, referência.

À professora Doutora Elizabeth Hazin, pela doçura, pelo brilho no olhar e pelo entusiasmo com que ela conduz sua pesquisa e os pesquisadores que a ela recorrem para compartilhar dessa maravilha instigante e assustadora que é estudar Osman Lins – tê-la como interlocutora nesse processo é, para mim, uma honra imensa.

Às amigas que comigo dividiram momentos de angústia e celebração desde antes do mestrado (Pris, Cleonice) e às amigas que o mestrado me permitiu agregar ao cantinho mais aconchegante do meu coração (Fernanda, Marcela, Élen, Bruna): muita gratidão pela nossa partilha. Aprendi e aprendo muito com as mulheres maravilhosas que vocês são e, consequentemente, também me ensinam a ser.

Aos passarinhos do meu ninho – mami, minha mãe-Terra, nutriz, sábia e poderosa; papi, meu pai-Sol, apaixonado, intenso e íntegro. O que há de melhor em mim eu devo a essa valiosa herança que vocês me deixam, todos os dias, quando me mostram o que o Amor é capaz de fazer. Aos outros filhotes do ninho, Thiago e Bernardo, que ensaiam seus voos – assim como eu – mas que sempre voltam para perto do coração: vocês me dão a segurança de não estar sozinha.

Aos outros pedacinhos de mim: dona vovoca e seu poder de cura; Titcho, herói da minha infância, adolescência e jovem-adultescência; tia Raquel, garra e força de vontade concentradas – tê-los como minha família é um alento e um orgulho imensos.

Peça-chave do meu quebra-cabeça pessoal, a presença-ausência responsável por voos mentais alucinantes, mergulhos profundos no coração das coisas, e por ter colocado o computador no meu colo e não sair de perto de mim até eu escrever o pré-projeto e conseguir me inscrever na seleção do mestrado a despeito da minha absoluta convicção de que eu não ia ser capaz de nada disso: Ingra, minha amada prima-amiga-irmã. A saudade que eu sinto de ter você comigo me dá a dimensão do quanto o nosso laço é tão lindo e tão forte.

À minha família acropolitana, por cuidarem de mim há tanto tempo e permitirem que eu viva coisas que, de outra forma, seria impossível viver – vocês coloreem os meus dias. Em especial, ao professor Hinaldo Breguez e à professora Giliane Breguez, pelo exemplo de generosa dedicação a algo indizivelmente maior que se traduz em Vontade, Amor e Inteligência. Também aos meus queridos amigos de trilha, especialmente Thales Gomide e Isabella Brandão – meus dias com vocês têm muito mais vida.

Aos meus amigos-alunos, que desde 2010 me lembram de acreditar no poder que tem a troca de conhecimentos mesclada com afeto e respeito. Criamos coisas lindas juntos – estar com vocês dentro e fora da sala de aula alimenta o meu coração e a minha vontade de lutar por todos nós, alunos e professores. Em especial, agradeço à Nathalie Itaboraí, cujo apoio moral foi decisivo em diversos momentos do mestrado, desde antes do início até o infinito e além.

Às profissionais que cuidaram da minha psique, mulheres delicadas, sensíveis e extremamente sérias e hábeis no que fazem – sem vocês, tudo teria sido muitíssimo mais difícil, por certo.

A esses seres humanos que compuseram, comigo, uma rede de apoio e afeto, e permitiram que os anos dedicados ao mestrado fossem lindos, gratificantes e cheios de um aprendizado intenso e inesquecível: gratidão, gratidão, gratidão. Que a deusa Fortuna esteja sempre ao nosso favor.

“[...] não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo.”

(Joseph Campbell)

RESUMO

Esta dissertação pretende versar a respeito da leitura metaficcional do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005), do autor pernambucano Osman Lins. Teoricamente, pautamo-nos na descrição de Linda Hutcheon (2013), no livro *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, a respeito de como a teoria mimética aristotélica pode ser lida nos romances ditos “contemporâneos” (discussão feita a partir de Agamben (2009)). Sustentamos o argumento de que a ausência, um híbrido entre tudo aquilo que não é representável e todas as suas tentativas de representação, é a motivação essencial de cada um dos narradores que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possui. Evocamos Henri Lefebvre (1983) para discutir brevemente sobre a teoria das representações; no campo temático, analisamos o caráter melancólico da criação que se pauta na ausência, bem como a angústia daqueles que enfrentam seus labirintos internos (SONTAG, 2017). No plano da estrutura romanesca, buscamos investigar as interpenetrações entre os eixos teórico, temático e estrutural no fenômeno que chamamos de “projeção alegórica”, que ocorre entre os personagens dos diversos níveis narrativos. Para tanto, recorreremos à teoria sobre alegoria, presente na *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin (2016). Buscamos investigar, também, aqueles que podem ser considerados os “mitos fundadores”, porque oferecem amplo material simbólico para a estruturação da verossimilhança de cada um dos níveis inter cruzados do romance. Discutimos, especificamente, os mitos que podem ser considerados, segundo Eliade (1986), fundadores da presença de um tempo primevo, bem como trazem consigo o arquétipo da Memória – um dos mitos fundamentais do romance. O outro mito que se buscou analisar é a personagem Ana da Grécia, heroína da saga primordial que acontece nos “Cárceres da Grécia”, e que deriva a saga heroica de todos os outros protagonistas dos diversos níveis do romance.

Palavras chave: Ausência. Alegoria. Literatura Brasileira Contemporânea. Metaficção. Representação.

ABSTRACT

This dissertation aims to deal with the metafictional reading of the novel *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005) [The Queen of the Prisons of Greece], by Brazilian author Osman Lins. Theoretically, we refer to Linda Hutcheon's (2013) description in *Narcissistic Narrative*: the metafictional paradox, on how Aristotle's mimesis theory can be read in so-called "contemporary" novels (a discussion from Agamben (2009)). We sustain the argument that absence, a hybrid between all that is not representable and all its attempts at said representation, is the essential motivation for each of the narrators in *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Henri Lefebvre (1983) is evoked to briefly discuss the theory of representations; concerning the theme, the melancholic nature of a creation founded on absence, as well as the anguish of those who face their internal labyrinths (SONTAG, 2017) also come to light. In regard to the romanesque structure, we aim to investigate the interpenetrations between theoretical, thematic and structural axes, in a phenomenon we call "allegorical projection", which occurs among the characters through the several narrative levels. To do so, we turn to the theory on allegory, present in *The Origin of the German tragic drama*, by Walter Benjamin (2016). It is also important to explore the termed "founding myths" because they offer ample symbolic material for structuring the verisimilitude of each of the interlocking levels of the novel; specifically, myths that can be considered, according to Eliade (1986), founders of the presence of a primeval time, as well as bring with them the archetype of Memory – one of the fundamental myths in the novel. The other myth analyzed in the present work is the character Ana da Grécia, the hero of the primordial saga that happens in the "Prisons of Greece", and that derives the heroic saga of all the other protagonists along the several levels of the novel.

Key words: Absence. Allegory. Brazilian Contemporary Literature. Metafiction. Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mapa parcial dos sujeitos em relação dentro do romance	76
Figura 2	Tabela comparativa de algumas semelhanças entre o professor de biologia e J.M.E. que constam no texto do romance	81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- J.M.E. Julia Marquezim Enone – autora da “primeira” *Rainha dos Cárceres da Grécia*
- R.C.G. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – o nível textual será indicado pelos adjetivos “primeira”, “segunda” e “terceira” antes da abreviatura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 PRINCÍPIOS DE ORIENTAÇÃO DENTRO DO LABIRINTO	19
1.1 LINDA HUTCHEON E A <i>NARCISSISTIC NARRATIVE</i>	21
1.2 MÍMESE ARISTOTÉLICA E <i>MISE EN ABYME</i>	29
1.3 LEFEBVRE: PRESENÇA, AUSÊNCIA E REPRESENTAÇÃO	38
2 A AUSÊNCIA COMO FIO DE ARIADNE	43
2.1 MELANCOLIA	46
2.2 TESEU CONTEMPORÂNEO	59
3 O JOGO ALEGÓRICO: LABIRINTOS REFLETIDOS EM ABISMO	70
3.1 A ALEGORIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN	71
3.2 ANÁLISE DOS PERSONAGENS	74
3.2.1 <i>Osman Lins – mãe</i>	77
3.2.2 <i>Professor de biologia – J.M.E.</i>	80
3.2.3 <i>J.M.E. – Heleno</i>	83
3.3 MITOS E SÍMBOLOS	86
3.3.1 <i>Ana da Grécia</i>	86
3.3.2 <i>Memosina</i>	89
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
ANEXOS	95
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Inscribe-se, nestas páginas, a tradução em palavras de uma angústia que, ainda que não resolvida, de alguma forma pode ter sido amansada.

A trajetória acadêmica percorrida, desde o início da pós-graduação, por certo não foi isenta de angústia. De não saber muito bem por onde começar em termos práticos com a pesquisa – contávamos com alguns questionamentos de ordem teórica, abstratos demais e sem lastro para tomarem uma forma mínima inicial –, até uma tentativa de caminho através da poesia – abandonada, mas não sem que alguns (bons) frutos tenham sido gerados –, para, enfim, chegar ao romance sobre o qual versarão os capítulos a seguir. E mesmo depois de feita a difícil escolha – mudar completamente o objeto de pesquisa depois de já corrido um ano completo desde o início do curso de mestrado, outras tantas angústias foram brotando no caminho. Como entrar, afinal, em uma obra tão múltipla? Mas talvez fosse exatamente o inapreensível, o indizível, que nos conduziu à definição, extensa e amigavelmente discutida nas frequentes reuniões de orientação. Isso pode parecer um tanto ambíguo e paradoxal (considerando a concepção mesma do **para-doxa**, além da crença comum) – e o é, como ambígua e paradoxal é a obra estudada, e também a época em que foi produzida, e a época em que nos inserimos e, conseqüentemente, a época em que esta pesquisa está sendo produzida. Todo esse caos reunido, assim, em diferentes níveis de entrelaçamento, parece, de alguma maneira, harmonicamente arranjado.

Diz-nos Osman Lins (2005), amalgamado em seu personagem, o professor de biologia, quando comenta sobre o ofício de ensinar literatura, nas páginas iniciais da sua **Rainha dos Cárceres da Grécia**:

O magistério, para ser devidamente exercido – e ele está nesse caso –, implica o estabelecimento de sistemas, condena o vago e o intuitivo, reclama estudos metódicos, leva enfim a um tipo de conhecimento útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável – e falto de alegria. Ora, há na frequência aos textos literários algo de errante, e não me arrependo de haver preservado em mim essa vagabundagem afortunada (LINS, 2005, pp. 79-80).

Partidários dessa concepção osmaniana, fomos elaborando aos poucos o que veio a ser a presente pesquisa. Buscamos possibilidades de aliar um rigor científico, necessário à situação, à alegria-angústia da descoberta literária. O binômio contraditório só poderia se configurar dessa forma; contemporâneos, como tudo aqui o é, esses estudos não têm a

intenção de definir o que quer que seja, visto que se reconhece a impossibilidade de definição em uma realidade tão fragmentada, fragmentária e fragmentadora. Contudo, resistente a um impulso unicamente estilhaçador, a pesquisa (bem como o autor pesquisado, inclusive) não pretende apenas apontar para a angústia e a falta – até porque, assim, seria impossível que essa dissertação ou o romance em questão adquirissem uma existência palpável e mensurável – mas também para todo o cosmos que pode ser criado a partir de um caos, seja ele aparente e/ou factual.

A ausência também não se afigurou como uma possibilidade óbvia logo a princípio. Decidido o objeto, muita angústia e algumas lágrimas aconteceram até que se chegasse a uma via de entrada possível e emocionalmente viável no labirinto dos cárceres da Grécia. Os sistemas mitológicos, um dos poucos referenciais relativamente sólidos do projeto anterior, ainda se fizeram sentir por um tempo considerável (e não foram de todo abandonados, como será possível perceber); não foram eles que sobressaíram, contudo, como tentativa momentânea de organização do caos. Algumas leituras sobre contemporaneidade, luz, escuridão (agradeço aqui à lucidez de Agamben (2009)), bem como alguns *insights* consideravelmente posteriores à primeira leitura do romance, e (tentativas de) aulas de um prolongado Estágio em Docência (a experiência de sala de aula, tão enriquecedora, via de regra) foram de extrema valia. Anterior a tudo isso, já nos habitava, numa beirada do subconsciente, um pequeno poema em que Drummond versava sobre a ausência assimilada como presença. As ideias e os anseios se encaixaram como as peças de um quebra-cabeça em estágio inicial de construção. Esse é, muito provavelmente, um empreendimento cujo fim é impossível divisar. Mas já existe, de forma inacreditável, sofregamente concretizado, um ponto de partida.

Os traços de caráter subjetivo desta escrita não foram inseridos inadvertidamente, como não o serão ao longo das páginas seguintes. Esse procedimento é percebido como um ganho para o texto de crítica, texto esse não considerado fora do grande espectro da criação. Nem tampouco consiste em uma inovação, ainda que seja recebido com alguma ressalva pela parte do conhecimento que se pretende “útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável” (LINS, 2005, p. 80). Pode-se perceber, assim, o aspecto da “alegria” a que fizemos alusão anteriormente, em que ecoa a já citada reflexão osmaniana. É curioso perceber os conceitos colocados em questionável oposição: no texto do romance, a “falta de alegria” está associada aos sistemas e ao rigor do método, em que o “vago e o intuitivo” são condenados. Não se pode dizer, contudo, que o rigor do método exclua necessariamente a alegria do

ensinar/ler/produzir literatura – e isso aparecerá de forma notável ao longo da análise do romance **A Rainha dos Cárceres da Grécia**, o objeto deste estudo.

A professora Eneida Maria de Souza (1999) conta uma anedota interessante sobre um encontro-embate entre Autran Dourado e Jorge Luis Borges, dois escritores latino-americanos contemporâneos, em seu livro **O século de Borges**. A partir de uma coincidência histórica e ficcional entre os autores¹, ela desenvolve um raciocínio a respeito das interpenetrações entre a subjetividade que permeia o texto de criação e a pretensa objetividade do texto de crítica, duas faces de uma moeda em processo de esfacelamento:

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, realizada através de associações de ordem metafórica. Consegue-se tornar infinito o exercício ficcional do vasto texto da literatura, graças à abertura de portas que transcendem. A crítica, ao escolher a vertente biográfica como uma das estratégias possíveis de cruzamento com o contexto histórico, descortina o horizonte dessas relações. Os limites provocados pela leitura de natureza textual – cujo foco se reduz à matéria literária – são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da escrita, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso (SOUZA, 1999, p. 87).

Muitos são os exemplos citados pela autora, retirados da ampla (bio)bibliografia de Borges, tanto de seus textos ensaísticos quanto dos de criação. Ela reconhece em Borges a representação de “uma grande parcela da literatura do século XX, notabilizada pelo repúdio ao discurso positivista dos anos 1900” (SOUZA, 1999, p. 18). Será possível verificar que Osman Lins, o autor do romance estudado, estava alinhado com esses questionamentos estéticos, estruturais e ideológicos. Podemos percebê-los não só no romance em questão, mas na sua obra como um todo, em especial nos textos da segunda fase do autor, reconhecidos como “experimentais” (a saber, para além d’**A Rainha dos Cárceres**, as narrativas de **Nove**, **Novena** e o romance **Avalovara**²). Pretende-se estabelecer, o quanto seja possível, uma simetria entre os procedimentos de crítica e criação de Osman Lins (ecoando a representatividade reconhecida em Borges) e o processo de vir à luz pelo qual a presente

¹ “Motivado por uma intenção de ordem histórica – pelo menos no nível mais aparente do diálogo – Autran Dourado tenta se aproximar de Borges pela via indireta da figura do caudilho uruguaio Aparicio Saraiva, cujas proezas foram descritas por seu avô Ângelo Dourado, no livro **Voluntários do martírio**. O sobrenome Saraiva, grafado *Saravia* no conto de Borges ‘A outra morte’, é o motivo condutor da discussão entre os autores, principalmente por ter o escritor argentino afirmado, de forma categórica, que não se tratava da mesma pessoa [...]” (SOUZA, 1999, p. 93 – grifo da autora).

² Não é o propósito deste estudo, no entanto, estender a análise a essas outras obras.

dissertação passou, em que se misturam subjetividade e objetividade, trazidas inclusive para o nível textual da escrita, com a finalidade de “descortinar os horizontes dessas relações”, nas palavras de Souza.

A pesquisa que se desenvolveu a respeito do romance baseia-se no seguinte questionamento: de que forma a ausência, como conceito e como entidade, permeia e motiva a escrita dos múltiplos romances que **A Rainha dos Cárceres da Grécia** contém?

Partindo das extensivas conversas preliminares a respeito do objeto e do universo que existe ao redor dele – reflexões sobre literatura, existência, vida e morte, realidade e ficção –, conjecturou-se a hipótese de que essa ausência, um híbrido entre tudo aquilo que não é representável e todas as suas tentativas de representação, é uma inquietação essencial de cada um dos escritores que habitam o romance, incluindo aquele que se convencionou chamar de “Osman Lins”, bem à moda do (questionável) ortônimo pessoano. Não utilizando, no entanto, o procedimento da dispersão heteronímica, Lins criou textos de diferentes autorias a partir de si mesmo, todas elas contando com a ausência como impulso criador, não apenas como um de seus aspectos temáticos mas, também, em alguns de seus procedimentos formais.

As variadas inserções da subjetividade em obra, crítica e pesquisa não poderiam deixar de atribuir ao tema seu já mencionado aspecto labiríntico. Não se penetra em um labirinto sem um objetivo definido: por isso, não faz sentido que ele seja percorrido a esmo. “Errar” remete-nos ao equívoco, mas também significa “andar sem rumo”. Deparamo-nos com toda uma sorte de erros buscando o caminho que, dentro do labirinto, guia-nos até o nosso objetivo. Todos esses erros não são apenas aceitáveis, como também altamente proveitosos – soubéssemos chegar diretamente ao seu centro, ele não representaria nenhum tipo de dificuldade.

O erro fatal, no entanto, é esbarrar em equívocos tão assustadores que acabam por nos fazer perder aquele objetivo inicial: aquilo que nos faz encarar o desafio e aceitar uma empreitada consideravelmente desconhecida. Para tanto, o fio de Ariadne surge como símbolo daquilo que orienta: porque é possível e necessário errar, mas perder o rumo é perder o sentido essencial da aventura.

Esta dissertação discute a questão da representação dentro da contemporaneidade em termos de escrita de ficção. Seu ponto de partida, seu fio de Ariadne, refere-se a diferentes ausências se convertendo em presenças – um processo fluido e constante. Ele parte de uma perda inicial que motiva a criação com o objetivo de preencher um espaço que ficou vazio.

Esse espaço vazio, preenchido ou não, tem tanto sentido (ainda que totalmente diverso) quanto quando ele era anteriormente preenchido – essa é uma das premissas. Como recurso argumentativo, evocamos o poema “Ausência”, de Carlos Drummond de Andrade (2015, n.p). Conjectura-se que a ausência e a presença sejam um duplo indissociável, como as duas faces de uma mesma moeda.

Outra premissa é a de que a criação está pautada em uma memória fragmentada, em que não se pode confiar de maneira objetiva e totalizante, porque ela é remodelada e subvertida pela nossa subjetividade contemporânea. Pode-se tentar fazer com que ela ocupe o lugar do outro, mas ela nunca é o outro, absolutamente; ela é um amálgama daquilo que guardamos de memória do outro e daquilo que nela decidimos, de forma mais ou menos consciente, depositar de nós.

Quando falamos de criação, estamos nos referindo, estritamente, à criação literária contemporânea de narrativas ficcionais – isso porque o objeto da dissertação é o romance de Osman Lins, publicado em 1976, chamado **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. As categorias já mencionadas serão todas analisadas dentro desse romance.

Ele é um objeto relevante para a discussão pretendida porque apresenta características temáticas e estruturais essencialmente perpassadas pelas questões que mencionamos anteriormente. Tema e estrutura, inclusive, não se apresentam de maneira dissociada: essa é uma característica da narrativa contemporânea, que recebe o nome de **metaficção**. O conceito de metaficção será trabalhado a partir da contribuição de Linda Hutcheon (2013) a respeito do tema, na obra **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**.

A metaficção não faz parte da contribuição para a teoria das representações: ela se refere a um procedimento narrativo. Essa localização será feita, portanto, a partir de outra teoria, a da mimese aristotélica: com o auxílio do ensaio “Natureza da lírica”, de J. G. Merquior (1997), bem como da própria **Arte poética** de Aristóteles (1973), uma introdução sobre questões relativas à problemática da representação será feita.

A localização geográfico-temporal da obra se faz relevante para que a questão da metaficção fique suficientemente clara, de maneira a embasar as discussões que se desdobrarão a partir desse conceito: uma breve discussão sobre o pós-moderno e o contemporâneo se faz necessária, ainda que não haja um consenso geral a respeito da nomenclatura que se utiliza para referenciá-los. Recorremos, para embasar-nos, a dois autores que apresentam escolhas divergentes: Giorgio Agamben (2007; 2009), com o contemporâneo; e Stuart Hall (2011), com o pós-moderno.

Após uma caracterização da obra em termos de procedimento narrativo, considerando os pontos previamente mencionados, faremos uma ponte com as suas características temáticas, para entender o outro lado da moeda. Perceberemos, assim, de que maneira o binômio ausência/presença aparecerá, também, na temática do romance.

Para discutir esse binômio, que é um ponto nevrálgico da nossa pesquisa, utilizaremos um autor que pretende contribuir, de fato, para a teoria das representações, já introduzidas no corpo da dissertação quando discutimos a mímese aristotélica: Henri Lefebvre (1983), que, com seu **A presença e a ausência**, pautará algumas investigações a respeito de como a criação substitui (ou não) um objeto perdido.

Dentro do romance, são três os objetos perdidos identificados a cuja análise detivemo-nos: i. A mãe de Osman Lins, o escritor, morta aos 16 dias de vida de Lins (dado factual); ii. J.M.E., amiga/amante do narrador, o professor de Biologia, também morta (dado ficcional); iii. A mão do ex-marido de J.M.E., decepada ou perdida sob circunstâncias desconhecidas (dado ficcional).

O início da reflexão sobre o objeto perdido versa sobre a melancolia e o caráter saturnino que perpassam a criação. Para tanto, citamos Susan Sontag (2017), o verbete sobre Saturno do **Dicionário de Símbolos** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999), Terry Eagleton (2006) quando se refere a tópicos sobre literatura e psicanálise na sua **Teoria da Literatura** e Maria Rita Kehl em um ensaio presente na edição consultada de **Luto e melancolia**, de Sigmund Freud (2011). Conectaremos a ideia da melancolia com o contemporâneo, também, a partir de Agamben (2007) nas **Estâncias**, porque essa discussão endossa a localização temporal da obra.

Para introduzir o tema da morte (de J.M.E., inicialmente, que é um dado ficcional altamente relevante, visto que é o que norteia a criação do romance como um todo – um desdobramento do tópico anterior, em que se desenvolvem apontamentos sobre a melancolia), já verificamos uma ambiguidade, pois se discute/referencia metaficcionalmente o clássico tema da “morte do autor”. Foucault (2017) e Barthes (2017) servirão de apoio para esse desenvolvimento teórico-crítico.

A morte da mãe de Osman Lins será mencionada devido à existência de registros em arquivos do autor que apontam para a relação desse dado biográfico com a construção das personagens que aparecem nas suas narrativas. O poema “Confidência do Itabirano”, de Drummond (2012), apoiará a reflexão sobre o tema da fotografia – que, por sua vez, possui íntimas conexões com a já discutida questão da representação. A fotografia é um símbolo

essencial para a compreensão da centralidade da figura de Julia M. Enone no romance em discussão.

A questão da mão decepada constituirá parte da análise que trata mais especificamente do romance: retomando a discussão teórica prévia, analisaremos os jogos de projeção entre procedimento e tema (a metaficção) e entre os personagens centrais do romance (os diferentes níveis de criação com suas respectivas ausências motivadoras). Um diagrama dos personagens e suas relações foi elaborado e guiará visualmente essa análise. Teoricamente, valemo-nos da discussão sobre **alegoria** que consta na **Origem do drama trágico alemão** de Walter Benjamin (2016).

A dissertação tem seus apontamentos finais a respeito dos mitos fundadores do romance: Ana da Grécia, a heroína que percorre o labirinto arquetípico de que todos os outros derivam, e Memosina, a gata estéril, símbolo da memória fragmentada – aquela que ofereceu matéria-prima para a criação dos múltiplos níveis romanescos. A questão da memória (seus arquétipos e mitos relacionados) será trabalhada a partir das suas ocorrências no texto literário, contando com o apoio teórico que encontramos em Eliade (1986) e Campbell (1990). Esse tema encerra a dissertação porque se nos afigurou como o elemento que estabilizaria minimamente a equação proposta entre procedimento e tema, presença e ausência, perda e criação dentro do romance de Lins. Se a ausência é o fio de Ariadne, a Memória é um possível centro do labirinto. Não sabemos se esse centro existe, de fato – mas sua ideia, ainda que vaga e abstrata e inicialmente apenas intuída, é o que nos motivou ao início da jornada. Sair do labirinto é uma questão nebulosa, projetada para uma ideia incerta de futuro. Não sabemos o quanto essa saída é possível ou necessária.

1 PRINCÍPIOS DE ORIENTAÇÃO DENTRO DO LABIRINTO

A teoria que pauta nossas reflexões a respeito do romance de Lins vem de uma série de fontes que, se não necessariamente remetem a uma mesma origem epistemológica, possuem aspectos convergentes em maior ou menor grau. São muitos os pontos de contato entre autores e suas contribuições teóricas. Buscamos desenvolver da forma mais linear possível os conceitos que norteiam as descobertas que fizemos ao longo do caminho percorrido até então, em nome de uma inteligibilidade necessária a escritos de que se exige serem mais formais.

A figura central a que nos remetemos, os estudantes de literatura de cultura e tradição firmemente europeias, é Aristóteles (1973). Dificilmente será possível pensar em representação sem voltar à mimese aristotélica e seu fundamental conceito, a verossimilhança. Seus desdobramentos serão percebidos ao longo dos tópicos levantados, a saber: a questão da metaficção, o binômio ausência/presença em relação à representação, questões relativas à mitologia, alegorias e símbolos, entre outros assuntos relativos a objetos perdidos e suas tentativas de reconstrução.

Outro elemento se faz de basilar importância para qualquer trabalho que se ocupe de prosa ou poesia ou mesmo suas interseções: a **linguagem**. Em se tratando de uma narrativa, tudo aquilo que a linguagem do(s) narrador(es) revela ou encerra nos interessa como categoria de análise. Em especial, para essa pesquisa, o que a linguagem pode carregar de melancolia enquanto impulso criador, para que a conexão entre procedimento e tema possa ser propriamente estabelecida. Importam-nos, também, aparições de aspectos cronológicos, geográficos, sociais e culturais, que dão indícios de quem é o autor e em que a sua criação está pautada. A figura do autor aparece metafictionalmente no romance em análise: sua problemática é central tanto para romance quanto para a pesquisa desenvolvida. Interessou-nos, sobretudo, o aspecto da criação enquanto emanção de seu criador; a autoria, portanto, é também justificável enquanto categoria a ser brevemente examinada.

O aspecto que essa autoria assume traduz o contexto em que a criação toma forma. Análises e reflexões acerca do pós-modernismo/contemporaneidade (nomenclatura de complexa definição) serão desenvolvidas para sustentar a hipótese em que essa pesquisa se baseia. Tendo em vista que Osman Lins (1924-1978) produziu o que o conjunto de sua obra tem de mais substancial entre as décadas de 50 e 70, são justamente essas questões cronológico-culturais que nos interessarão de forma mais específica, ainda que elas não sejam exclusivas para um entendimento da obra que se pretenda o mais global possível. Esse

entendimento, de qualquer forma, levaria muitos e muitos anos para ser alcançado, dada a complexidade do romance em questão. Em função disso, tivemos que fazer escolhas, a fim de evitar caminhar a esmo em trajetos para os quais ainda não estamos devidamente preparados.

A Rainha dos Cárceres da Grécia, romance publicado em 1976 – o último livro que Lins publicou em vida – é o objeto da pesquisa. Ficamos divididos entre a concisão defendida por Borges no prefácio de “O jardim das veredas que se bifurcam”, presente nas suas **Ficções** (2007)³, e o empobrecimento que a síntese promove em relação ao texto original de que nos fala o professor de biologia quando inicia seus apontamentos sobre o livro de Julia Marquezim Enone⁴. Será necessário, contudo, localizar brevemente os elementos essenciais do romance – recurso mnemônico para os seus conhecedores, e artifício auxiliador para aqueles que ainda não puderam dedicar algum tempo a essa leitura.

O que poderia ser contado a respeito do romance (sua estória, as pessoas que a constituem, o enredo, seus elementos de fantasia e profecia, padrão e ritmo – categorias presentes nos **Aspectos do Romance** de E. M. Forster (2005)) é relativamente simples. A característica metaficcional da obra não atrai para si toda a engenhosidade de que o escritor dispôs para sua escrita⁵, no entanto. Aos 26 de abril de 1974, um professor secundário de biologia dá a conhecer uma espécie de diário-ensaio a respeito do romance que sua amiga/amante, Julia Marquezim Enone, havia composto alguns poucos anos antes de sua trágica morte. O romance de Julia, chamado “A Rainha dos Cárceres da Grécia”, traz toda uma miríade de personagens e acontecimentos carregados de simbolismos dúbios: Maria de França, a heroína trágica, e sua luta para conquistar a aposentadoria por invalidez pelo então INPS; Antônio Áureo, o “espírito de luz” que a acompanha nos momentos de lucidez e de loucura; Nicolau Pompeu, o Dudu, que em determinado momento torna-se seu noivo e a auxilia nos trâmites burocráticos do sistema, entre outros personagens, responsáveis em maior ou menor grau por variados sucessos e desditas. O professor de biologia percebe, de forma inicialmente incontestada, uma possibilidade de interpretação do romance sob princípios da quiromancia, sustentando-a até meados de seus apontamentos. Desacredita-a, depois, mas não de forma completa, pois a questão quiromântica continua ecoando ao longo do romance.

³ “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário” (BORGES, 2007, p. 11).

⁴ “Que vale o resumo de um livro? Prática superficial, difunde 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. Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir” (LINS, 2005, p. 16).

⁵ Essa característica do romance será trabalhada no item 1.1 da presente dissertação.

Entremeada a essa análise, o professor empreende uma busca de si mesmo – dentro e fora do romance de Julia, mas sempre atrelado a ele de alguma forma. Os acontecimentos datados em cada entrada do diário constituem uma espécie de colagem que narra, de forma heterogênea, a passagem dos dias e o desenvolvimento, muitas vezes não-linear, daquilo que o professor elabora sobre Julia, sobre o romance de Julia, sobre os seus próprios escritos e sobre si mesmo, “tecido de simulações” (LINS, 2005, p. 117) complexo em suas múltiplas evocações de infinitas inquietações existenciais (considerando todos os questionamentos que podem ser feitos a respeito da existência).

Os prolegômenos aqui apresentados, totalmente dissuadidos de quaisquer expectativas de um caráter definitivo, pretendem-se, contudo, úteis enquanto contribuição para o que se vem pesquisando sobre o emblemático escritor pernambucano a cujo romance nos detivemos. Mais um arranhão na superfície do romance e, em algum momento impossível de precisar, um leitor atento conseguirá se aproximar um tanto mais do insondável coração da obra. Descreveremos, aqui, nosso esforço para contribuir para essa aproximação.

1.1 LINDA HUTCHEON E A *NARCISSISTIC NARRATIVE*

Literature – and the novel in particular – seemed to many in the sixties and seventies, if not today, to have been playing with its own destruction (HUTCHEON, 2013, p. 15).⁶

A escolha da epígrafe que acima se apresenta relaciona-se com uma das grandes descobertas feitas no percurso da pesquisa a respeito de características formais das narrativas contemporâneas. Veremos, em breve, o que os anos 60 e 70 trouxeram em termos de inovação para a estrutura romanesca – e quais os motivos para essa inovação ser considerada uma forma de destruição. O tópico relativo à *narcissistic narrative* (chamada a partir de agora, em tradução própria, de “narrativa narcisista”), encontrado em um artigo extraído dos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC⁷, mostrou-se consideravelmente produtivo para a análise a que nos propusemos, tendo em vista que o romance apresenta compatibilidades

⁶ “A literatura – e o romance, em particular – pareceu a muitos nos anos 60 e 70, ou mesmo atualmente, estar jogando com sua própria destruição” (HUTCHEON, 2013, p. 15 – tradução nossa).

⁷ FARIA, Z. de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em **A Rainha dos Cárceres da Grécia**.

Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf>. Acesso em 20 fev. 2017.

diversas com a discussão teórica levantada por Linda Hutcheon (2013). Buscamos nos debruçar, portanto, no apontamento dessas compatibilidades.

No livro **Ficção brasileira contemporânea**, Karl Eric Schøllhammer (2009) situa Osman Lins e seu romance **Avalovara** entre os autores da década de 1970 que apresentam “alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um trabalho experimental de linguagem” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 26). O chamado **trabalho de linguagem** é o que nos interessou para avaliação inicial do romance de Lins posterior a **Avalovara**, a que esta pesquisa se dedica e que, segundo o próprio Osman Lins, em entrevista⁸, apresenta em relação ao seu predecessor alguns elementos de continuidade e de ruptura. O aspecto da linguagem romanesca que nos saltou aos olhos, inicialmente, diz respeito à metaficcionalidade que perpassa o corpo do texto – Hutcheon lança mão do tradicional conceito da **mímese** para desenvolver seu raciocínio relativo às narrativas ditas contemporâneas, grupo a que o romance de Lins pertence em um sentido cronológico estrito.

Na introdução ao seu estudo, a autora apresenta uma leitura alegórica do mito de Narciso e Eco, presente nas **Metamorfoses** de Ovídio (2017, pp. 187-197 – ver Anexo A), e os paralelos que ele apresenta em relação à sua proposta de caracterização da narrativa pós-moderna metaficcional, que ela chama de “narcisista”:

This [the argument of narcissism as the “original condition” of the novel as a genre] is done by representing, by means of the myth, the diachronic development of self consciousness in fiction in the briefest form possible. [...] While it is clear that from Ovid’s perspective, Narcissus is indeed self-obsessed to the point of self-destruction, even Ovid himself notes that Narcissus lives on – in *two* different forms, one (his own) in the underworld, and one (as a flower) that, while different in form, does bear his name. Both Ovid and the naiads and dryads who lament Narcissus’ change are seen ironically here as representative of those critics who lament the death of the novel – refusing to accept that the form of fiction might just have changed (HUTCHEON, 2013, p. 8).⁹

⁸ “Suponho que, olhada em conjunto, a minha obra revela coerência, como se cada livro nascesse do outro. Mas, ao mesmo tempo em que cada um nasce do outro, estabelece uma rebelião. Eu poderia até, freudianamente, dizer que os meus livros refletem um pouco a geração física, a paternalidade e a revolta dos filhos contra o pai, em que o filho continua o pai, no sentido de afirmar contra ele sua individualidade” (STEEN, 2008, p. 152).

⁹ “Este [o argumento do narcisismo como “condição original” do romance enquanto gênero] é feito pela representação, por meio do mito, do desenvolvimento diacrônico da autoconsciência na ficção da forma mais breve possível. [...] Embora esteja claro que, na perspectiva de Ovídio, Narciso seja realmente obcecado consigo mesmo ao ponto da autodestruição, o próprio Ovídio observa que Narciso vive – em duas formas diferentes, uma (a sua própria) no submundo, e outra (na de uma flor) que, enquanto diferente em forma, carrega o mesmo nome. Ovídio e as náiades e dríades que lamentam a mudança de Narciso são vistas ironicamente aqui como representativas daqueles críticos que lamentam a morte do romance – recusando-se a aceitar que a forma da ficção pode apenas ter mudado” (HUTCHEON, 2013, p. 8 – tradução nossa).

O narcisismo do romance consiste na permanência de chamarmos “romance” uma forma que passou por uma mudança tão profunda que a ela aludimos como uma espécie de morte. Não casualmente, declara Walter Benjamin (2012), em seu “Experiência e pobreza”, a impossibilidade de que sejam escritos romances no contexto do pós-guerra, devido ao que ele chama de pobreza de “experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 2012, p. 124). Fosse o romance uma comunicação de experiências, meramente, poderíamos compactuar com o ensaísta; sua reflexão assume caminho diverso daquele tomado por Hutcheon, no entanto. A paixão de Narciso, que o levou à sua aparente autodestruição, refere-se ao **corpo** que ele viu refletido no imaculado lago¹⁰. Enamorada de si a ponto de se submeter à referida transformação, a narrativa narcisista evidenciará seu aspecto mais radicalmente diferente: a linguagem.

Não são poucas as ocorrências da reflexão metaficcional a respeito de que artifícios são utilizados na linguagem romanesca. Ela não é apenas evidenciada – o narrador dialoga com o leitor, simulando com este uma deliberação conjunta a respeito de qual **forma** seria a mais adequada para tratar do tema a que ele decidiu se dedicar:

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram (LINS, 2005, p. 14).

Assim o professor de biologia justifica a escolha do suposto “gênero ideal” sob o qual ele desenvolveria seus apontamentos – aspectos do ensaio entrelaçados com as características consideradas propícias para que a relação com leitor/cúmplice seja **leal**. Para além desse gênero (in)definido – é e não é ensaio, é e não é diário, simultaneamente – a relação de cumplicidade com o leitor, se não é inédita¹¹, dá-se de forma peculiar, em especial no que incita o leitor a participar de um eterno presente da escrita cotidiana, cristalizado nesse atípico diário. O leitor é uma peça-chave para o que Linda Hutcheon chama de “the metafictional paradox” (o paradoxo metaficcional) no que tange ao envolvimento que dele se exige nesse desnudamento dos processos linguísticos do romance.

¹⁰ Conferir, no Anexo A, a estrofe 3, verso 6 até a estrofe 4, verso 4 – Narciso descobrindo seu próprio reflexo, e o processo que o leva a definhar, como narrado nas **Metamorfoses** de Ovídio (2017).

¹¹ Na mesma página da citação anterior, o narrador nos remete a outros exemplos literários de autores que lançaram mão do recurso do diário em suas escritas (cf. LINS, 2005, p. 14).

Antes de se dedicar a descrever a narrativa narcisista, Hutcheon nos aponta a tendência dominante em termos de objetivo do romance e da ficção, de forma geral, a que a metaficção se opõe – não necessariamente em função de um eixo cronológico:

Therefore, at a certain time, when formal realism was seen as the accepted goal of fiction, the novel, like Narcissus, seemed to refuse to give independent power to (or even pay any attention to) its medium, language. Character, action, morality, representation of reality – not words – were its conscious concerns. Language was merely a means, never an end. As a result, the value of deliberate and careful linguistic choice in the writing and evaluating of the novel seemed to diminish until, like Echo’s bones which turned to stone, all that appeared to remain were skeletal structures and petrified conventional terms to be adopted uncritically by the conforming novelist. (HUTCHEON, 2013, p. 11)¹²

A linguagem e suas peculiaridades foram postas de lado no primado do que a autora chama de “realismo formal”. A lírica ganha, então, o título a ela dado por José Guilherme Merquior (1997) de “mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17). Apenas o romancista conformado se permitiria perpetuar os “termos convencionais petrificados” (HUTCHEON, 2013, p. 11 – tradução nossa). Já verificamos, contudo, o apontamento de Schøllhammer (2009, p. 26) para a “sofisticação do trabalho experimental de linguagem” osmaniano. Por certo podemos afirmar que ele foi um romancista que, inconformado, não podia permitir que o extrato linguístico não fizesse jus aos temas que ele pretendia abordar em sua obra, como pudemos verificar, inclusive, na citação em que o narrador delibera sobre o gênero ideal para sua dúvida escrita (cf. LINS, 2005, p. 14) – mas não apenas nela:

Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? –, de certa maneira se evola. Mesmo pensando assim, **sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar o que no romance é uno.** 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

¹² “Portanto, em certo momento, quando o realismo formal era visto como o objetivo aceito da ficção, o romance, assim como Narciso, parecia se recusar a dar poder independente (ou até mesmo prestar atenção) ao seu meio, a linguagem. O caráter, a ação, a moralidade, a representação da realidade – e não as palavras – eram suas preocupações conscientes. A linguagem era apenas um meio, nunca um fim. Como resultado, o valor da escolha linguística deliberada e cuidadosa na escrita e na avaliação do romance pareceu diminuir até que, como os ossos de Eco, que se transformaram em pedra, tudo o que pareceu permanecer eram as estruturas esqueléticas e os termos convencionais petrificados a serem adotados de forma acrítica pelo romancista conformado” (HUTCHEON, 2013, p. 11 – tradução nossa).

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, antes de comentar a parte do romance onde surge o incrível Espanador-da-Lua (LINS, 2005, p. 55 – grifos nossos).

O romancista, “criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio” (LINS, 2005, p. 55), traz não apenas a inquietação a respeito da recepção de sua obra, como também incita o leitor ao incômodo frente à ironia do narrador que denuncia a sua própria ficcionalidade. O narrador instiga o engajamento do leitor em vários sentidos: se o convida a opinar a respeito da construção do romance, também denuncia o jogo (meta)ficcional, de maneira a intrigar o leitor, provocando não apenas sua reflexão mas também suas emoções. Tudo isso através de uma outra espécie de linguagem romanesca, essa do romancista inconformado que, segundo Hutcheon, é agora um produtor consciente de um novo sistema de signos:

The very activity of the novelist seems to alter in direction when he becomes aware that he has been the unconscious producer of a synchronic model or sign-system; then perhaps he decides to do so consciously and self-consciously. Similarly, the activity of the reader is not one of being a consumer of stories, but rather one of learning and constructing a new sign-system, a new set of verbal relations. The novel becomes a new and strange kind of code written almost in hieroglyphs and analogous in process to primitive myth or fairy tales (HUTCHEON, 2013, p. 14).¹³

A metaficção contribui para a formação de seu leitor, mesmo que não tenha um objetivo meramente didático: o convite a decifrar esse “código novo e estranho, escrito quase em hieróglifos” (HUTCHEON, 2013, p. 14 – tradução nossa) põe o leitor em contato com o **processo** da escrita de ficção – exige-se mais que uma contemplação passiva e um consumo de entretenimento. A mensagem, por isso mesmo, não pode ser banal nem em sua forma, nem em seu conteúdo, ainda que seja demasiadamente humana: os hieróglifos são um código humano, por certo. Mas sua raiz **hieros**-¹⁴ é o que lhe faz “análogo[a] em processo aos mitos ou contos de fadas primitivos” (HUTCHEON, 2013, p. 14 – tradução nossa) – a depender da

¹³ “A própria atividade do romancista parece mudar de direção quando ele percebe que foi o produtor inconsciente de um modelo ou sistema de signos sincrônico; então talvez ele decida fazê-lo conscientemente e consciente de si mesmo. De forma semelhante, a atividade do leitor não é de um consumidor de histórias, mas sim de aprender e construir um novo sistema de signos, um novo conjunto de relações verbais. O romance se torna um código novo e estranho, escrito quase em hieróglifos e análogo em processo aos mitos ou contos de fadas primitivos” (HUTCHEON, 2013, p. 14 – tradução nossa).

¹⁴ **hier(o)-**: “antepositivo, do grego *hierós, á* ou *ós, ón*, ‘sagrado, santo, divino’; ocorre em cultismos [*sic*], ligados sobretudo à religião [...]” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1531).

chave de decifração que se possua, o texto revelará camadas de significação cada vez mais profundas.

Quando comenta a respeito da crítica literária embutida na metaficção, Hutcheon conclui quanto ao raciocínio desenvolvido entre o que estabelece a análise estruturalista e a identificação de muitos romances modernos com a sua própria teorização: “With metafiction, then, the distinction between literary and critical texts begins to fade” (HUTCHEON, 2013, p. 15)¹⁵. O ensaísta alemão Theodor Adorno (2012), em seu “O ensaio como forma” (com alguns poucos anos de diferença tanto para a primeira publicação de Hutcheon sobre a *Narcissistic narrative*, em 1980, quanto para a publicação d’**A Rainha dos Cárceres**, em 1976 – a primeira publicação das **Notas de Literatura** é de 1974), adverte-nos sobre o *status* que o ensaio ocupa na Alemanha, um “produto bastardo” cuja forma carece de “uma tradição convincente” (ADORNO, 2012, p.15) – e cujo paralelo com a literatura aproxima-o dela de forma bem semelhante à de Hutcheon, mas tomando o caminho inverso. Hutcheon evoca o que a metaficção possui de crítica (ensaística) sobre si mesma; Adorno depreende do ensaio o que ele possui (ou deveria possuir) de parentesco com a linguagem literária:

Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? (ADORNO, 2012, p. 18).

Podemos compreender, no caso da literatura, que o que ela possui de estético é justamente o tópico sobre o qual estamos discutindo: o trabalho de linguagem, a “carne das palavras” (cf. MERQUIOR, 1997, p. 17), não menos importante do que o significado que elas evocam e nos fazem, em maior ou menor grau, decifrá-lo, a depender de sua complexidade. Na discussão sobre o estético, permitir que este incida sobre a forma, e não apenas caracterize o seu conteúdo, é fundamental inclusive para evitar o dogmatismo que essa separação acarretaria:

Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. A palavra lançada irresponsavelmente pretende em vão provar

¹⁵ “Com a metaficção, então, a distinção entre literatura e crítica começa a desaparecer” (HUTCHEON, 2013, p. 15 – tradução nossa).

sua responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito (ADORNO, 2012, p. 19).

Outorga-se autoridade ao discurso quando se garante a inviolabilidade do elo entre forma e conteúdo. A mesma crítica que poderia ser feita à antiobjetividade do texto literário, que o separa de um discurso dito científico (“um tipo de conhecimento útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável – e falta de alegria” (cf. LINS, 2005, p. 80)), poderia, assim, recair por sobre o ensaio enquanto gênero textual que deveria reclamar certo tipo de estudo metódico que atestasse sua confiabilidade. Adorno defende, contudo, a necessidade de que se encare o ensaio sob outro ponto de vista:

A objeção corrente contra ele [o ensaio], de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório (ADORNO, 2012, p. 27).

Percebemos, nas considerações de Adorno, seu descrédito quanto à totalidade como algo dado e pronto. É precisamente no ponto em que a totalidade se configura como ilusória que o ensaio se torna, enquanto modo de análise, altamente coerente com a forma com que a realidade se nos apresenta. Com o mesmo tom irônico a que já aludimos, o professor de biologia, analisando o romance de Julia Marquezim Enone, afirma que “*A Rainha dos Cárceres*, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo” (LINS, 2005, p. 63) – os elementos que o constituem derivam de variados campos do saber e da experiência humana, “tudo enlaçado com problemas **formais** de grande atualidade” (LINS, 2005, p. 63 – grifo nosso). Sua heterogeneidade – o que ele possui de **fragmentário** – não o impede de formar uma unidade, isso que Adorno chama de “eternizar o transitório” (cf. ADORNO, 2012, p. 27). Os problemas formais **enlaçam** os fragmentos de que o romance se constitui, qual um fio que une as pérolas de um colar, criando um todo estético e funcional: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (ADORNO, 2012, p. 35). A concepção de “realidade” é, para o moderno, algo que já dispensa a noção de totalidade, linearidade, continuidade entre as partes. Uma primeira reflexão, em que fossem pontuados aspectos cronológicos que depusessem contra o moderno e a favor dos sentidos unívocos (a cuja reflexão eventualmente nos dedicaremos), pertenceria ao que Adorno chama de “obtusos espírito dogmático” (cf. ADORNO, 2012, p. 18). Alinhada a essa

concepção, encontramos, na discussão que Agamben (2007) promove sobre Freud e o objeto ausente, a defesa da fragmentação enquanto procedimento para a construção da obra:

Schlegel, a quem se deve a profética afirmação de que “muitas obras dos antigos transformaram-se em fragmentos, enquanto muitas obras dos modernos o são ao nascerem”, pensava, como Novalis, que toda obra acabada estivesse necessariamente sujeita a um limite de que só o fragmento poderia escapar (AGAMBEN, 2007, p. 61).

O fragmento depõe os limites estabelecidos pelas obras de natureza totalizante – essas dos antigos que, inevitavelmente, transformam-se em fragmento ao longo do tempo. O pensamento antigo é outro, contudo (e a transformação pela qual o sujeito passa na pós-modernidade será brevemente discutida no capítulo a seguir); o mundo fragmentado pede, agora, que a subjetividade dê-lhe um eixo sobre o qual, de forma individual, em maior ou menor grau, ele irá se estruturar. A narrativa fragmentada, seja ela do ensaio ou do romance, não difere muito da fluidez característica de tal processo de estruturação. Isso é que o romance narcisista carrega em seus mecanismos de representação, em seu tipo específico de mimese. De acordo com Hutcheon:

Overtly narcissistic novels place fictionality, structure, or language at their content's core. They play with different ways of ordering, and allow (or force) the reader to learn how he makes sense of this literary world (if not his own real one). Such texts are not outside the mimetic code. Twentieth-century realism allows for a mimesis of dynamic process, as well as static product, or object. [...] What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to “make sense” of experience. (HUTCHEON, 2013, pp. 29-30)¹⁶

¹⁶ “Romances explicitamente narcisistas põem ficcionalidade, estrutura ou linguagem no núcleo de seu conteúdo. Eles jogam com diferentes maneiras de ordenar e permitem (ou forçam) o leitor a aprender como ele dá sentido ao mundo literário (ou mesmo ao seu próprio mundo real). Tais textos não estão fora do código mimético. O realismo do século XX permite uma mimese de processo dinâmico, bem como de um produto estático ou de um objeto. [...] O que sempre foi uma obviedade da ficção, embora raramente tornada consciente, é trazida à tona nos textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora compartilhados por autor e leitor de forma autoconsciente. Não se pede apenas, do último, que reconheça que os objetos de ficção são ‘como a vida’; ele é convidado a participar da criação de mundos e de significado através da linguagem. Ele não pode evitar este chamado à ação, pois está preso naquela posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, ainda

Autores e leitores da narrativa metaficcional, essa que a autora chama de “twentieth-century realism” (HUTCHEON, 2013, p. 29) (“realismo do século XX”, em tradução livre – ver nota 16), compartilham conscientemente a criação/representação do mundo de forma ficcional. Para tanto, autor e leitor não mais lançam mão somente de uma “imitação de estados de ânimo (*stasis*)” (MERQUIOR, 1997, p. 21), essa a que Merquior se refere recuperando o termo presente na **Arte Poética** (1973) aristotélica, mas, sim, a mímese de um **processo dinâmico**, que é o **movimento** precipitado pela criação. É certo que esse movimento, enquanto artifício linguístico, refere-se tão só à literatura; Linda Hutcheon defende, contudo, de que forma ele pode ser uma espécie de metáfora para o esforço humano cotidiano de dar sentido à sua existência. O narrador d’**A Rainha dos Cárceres**, em seu papel duplo de autor e leitor, oferece-nos caleidoscópica e vertiginosamente uma dupla representação desse esforço: enquanto escreve o seu próprio romance, busca no romance homônimo de Julia M. Enone, como leitor, o que ela deixa de si própria e de sua percepção subjetiva do mundo e dele como parte desse mundo, nas esferas individual e coletiva (conforme análise presente no subtópico 2.1 desta dissertação, relativa a uma citação do romance (LINS, 2005, p. 43)¹⁷). Essa análise é feita de forma mais detida no capítulo 3, em que nos ocupamos em especial do texto romanescos e das fusões promovidas entre sua forma e seu conteúdo.

A fim de que compreendamos melhor como se dá a “mímese do processo dinâmico” (cf. HUTCHEON, 2013, pp. 29-30), avaliaremos, no tópico a seguir, de que procedimentos a metaficção dispõe para levar a cabo essa forma especial de representação.

1.2 MÍMESE ARISTOTÉLICA E *MISE EN ABYME*

Mimesis is transmutation, not reproduction, whether it be a mimesis of product or process (HUTCHEON, 2013, p. 43).¹⁸

Um estudo particular a respeito do papel do leitor seria de grande valia para a análise do romance, tendo em vista as características dialógicas do romance já mencionadas,

que sua própria participação o envolva intelectualmente, criativamente e talvez mesmo afetivamente em um ato humano que é muito real, que é, de fato, uma espécie de metáfora para seus esforços diários de ‘fazer sentido’ a partir da experiência” (HUTCHEON, 2013, pp. 29-30 – tradução nossa).

¹⁷ Ver página 54, Capítulo 2, tópico 2.1.

¹⁸ “Mímese é transmutação, não reprodução, seja ela mímese do produto ou do processo” (HUTCHEON, 2013, p. 43 – tradução nossa).

bem como a valorização que Linda Hutcheon atribui ao leitor face ao texto metaficcional. Ainda que reconheçamos tal importância, necessitaríamos pensar um estudo que abarcasse o papel do leitor de forma mais profunda, o que poderia ser feito recorrendo aos teóricos da Estética da Recepção. Esse estudo, no entanto, será feito em outro momento. Não abdicaremos, contudo, da teoria de Hutcheon para pensar na expressão identitária do autor no que tange aos estratos temático e formal do romance, visto que a reflexão teórica da autora contribui substancialmente também para o encadeamento lógico da pesquisa aqui desenvolvida.

A chamada “mímese do produto”, processo de representação através do qual o romance fornece ao leitor uma realidade previamente estruturada, que ele deve assimilar de forma mais ou menos passiva, não garante uma compreensão mais complexa da relação que se estabelece entre o romance metaficcional e o seu leitor:

Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, “concretizes” the work of art and gives it life (HUTCHEON, 2013, p. 39).¹⁹

Sem um receptor disposto a fazer a decifração, os hieróglifos se tornam ícones mortos. A vida só é insuflada na obra quando a mensagem circula, independente da profundidade textual que o leitor alcance – ele pode mergulhar, e mergulhar cada vez mais. Esse processo supõe, entretanto, uma linguagem que consiga emular a criação em seu aspecto cinético – não mais o produto final da criação que o autor compartilha com o leitor, mas o processo criativo, movimento precipitado pelo autor mas que necessita vitalmente do leitor para colocar essa criação em marcha.

Se a “mímese do processo dinâmico” demanda uma definição para além do que já foi teorizado a respeito da mímese, Hutcheon recupera o conceito aristotélico que se ocupa da imitação e o expande, buscando novas possibilidades de compreender de que forma essa imitação se concretiza dentro da narrativa contemporânea:

¹⁹ “Uma vez que a mímese do produto por si só não é suficiente para explicar as novas funções do leitor, visto que elas são tematizadas nos próprios textos, talvez deva ser postulada uma mímese do processo. O romance não mais procura apenas fornecer uma ordem e um significado a ser reconhecido pelo leitor. Agora ele exige que o leitor esteja consciente do trabalho, da construção real, que ele também está empreendendo, pois é o leitor que, nos termos de Ingarden, ‘concretiza’ a obra de arte e lhe dá vida” (HUTCHEON, 2013, p. 39 – tradução nossa).

Some distinction between the two kinds of mimesis – product and process – does seem desirable, especially because product mimesis, when petrified into a limiting concept of “realism,” becomes exclusive and denies the validity of any process orientation. Even Aristotelian mimetic theory, essentially objectivist in nature, allowed room for the imitation of creative process, since art was perceived as an active rival of the ordered and ordering processes of nature itself, as the act of creating a totality through a harmonious design to a logical end (HUTCHEON, 2013, p. 40).²⁰

A autora consegue vislumbrar dentro do texto aristotélico uma possibilidade de que ele abarque a mímese do processo, em especial quando comenta que a “mimesis is never limited to a naïve copying at the level of product alone” (HUTCHEON, 2013, p. 41).²¹ Ressalvando a natureza objetivista do pensamento de Aristóteles que, se considerada dogmaticamente, resultaria na compreensão da mímese enquanto uma “cópia ingênua”, Hutcheon demonstra que o processo criativo pode ser identificado na oposição que a arte representa em relação aos processos ordenados e ordenadores da natureza – de que a teoria aristotélica, em grande parte, se ocupa.

Esse processo criativo não é capaz, contudo, de recriar a realidade em todos os seus aspectos – e, ainda que isso fosse possível, não é essa a finalidade da ficção. Representa-se a realidade em um mundo que, sendo diverso do que aquilo que o ser humano pôde conceber até então, não apresenta decréscimo em relação à sua “realidade” ou “validade”; segundo Hutcheon:

As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as “truthful,” as the empirical objects of our physical world. The essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new – a coherent, motivated “heterocosm,” or *other* world. Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate – that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous

²⁰ “Uma distinção entre os dois tipos de mímese – produto e processo – parece desejável, especialmente porque a mímese do produto, quando petrificada em um conceito limitante de ‘realismo’, torna-se exclusiva e nega a validade de qualquer orientação do processo. Até mesmo a teoria mimética aristotélica, de natureza essencialmente objetivista, permitiu espaço para a imitação do processo criativo, uma vez que a arte foi percebida como um rival ativo dos processos ordenados e ordenadores da própria natureza, como o ato de criar uma totalidade através de um projeto harmonioso para um fim lógico” (HUTCHEON, 2013, p. 40 – tradução nossa).

²¹ “A mímese nunca se limitou a uma cópia ingênua no simples nível do produto” (HUTCHEON, 2013, p. 41 – tradução nossa).

whole of form and content. This whole is what is meant here by the term “heterocosm” (HUTCHEON, 2013, p. 42 – grifos da autora).²²

O espelho mimético da “mímese do processo dinâmico” é ativo e produtivo; Hutcheon ressalta, em seu estudo, a produtividade conferida ao **leitor**. Mais evidente que o heterocosmo que o leitor é incitado a criar no momento da leitura, referimo-nos, aqui, ao heterocosmo que o metaficcionista produz. Verificando arquivos em que consta o ponto de vista do autor a respeito de como ele vive o processo da escrita literária, podemos encontrar referências que demonstram o quanto Osman Lins partilha da ideia que Hutcheon expõe sobre a metaficção enquanto criação de um “heterocosmo” coerente e motivado. No volume dois da coleção **Viver & Escrever**, de Edla van Steen (2008), há a resposta a uma entrevista em que o autor compara a escrita a uma cosmogonia:

[...] no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, sua narrativa, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai ordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos (LINS in STEEN, 2008, p. 153).

Essa “nova passagem do caos ao cosmos” é, essencialmente, a repetição do momento inicial da criação do Universo – não nos parece excessiva essa comparação, se considerarmos a extensão e a variedade que os universos ficcionais podem alcançar. Guardamos as devidas proporções, contudo, no que tange ao material de que o criador dispõe: é através da **palavra** que o escritor vai transmutar o universo objetivo em universo ficcional. Na epígrafe desse tópico, percebemos como Hutcheon nega o *status* de “representação” da mímese, por saber que sua resultante é **outra** coisa – verificamos, agora, de onde vem esse processo de transmutação (de acordo com a nossa tradição teórica europeia), suas motivações iniciais, e como ele alcançou o estado que estamos ora discutindo.

Já nos referimos a Aristóteles (1973) através de José Guilherme Merquior (1997) e Linda Hutcheon (2013). Cada um apresenta sua contribuição para a teoria da mímese;

²² “Como muitos metaficcionistas asseguraram a seus leitores, as criações fictícias são tão reais, tão válidas, tão ‘verdadeiras’ quanto os objetos empíricos do nosso mundo físico. A essência da linguagem literária não está em conformidade com o tipo de afirmação encontrada nos estudos factuais, mas na sua capacidade de criar algo novo – um ‘heterocosmo’, coerente e motivado; quer dizer, um *outro* mundo. A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais; sempre utilizou convenções, independentemente do que possa escolher imitar – ou seja, criar. A imagem familiar do espelho mimético sugere um processo excessivamente passivo; o uso de espelhamento micro-macro alegórico e a *mise en abyme* contesta exatamente essa imagem da passividade, tornando o espelho tão produtivo quando o núcleo genético do trabalho. Em tal ficção, o leitor é conscientizado do fato de que a literatura é menos um objeto verbal, que carrega algum significado, do que sua própria experiência de construção, a partir da linguagem, um todo autônomo e coerente de forma e conteúdo. Este é o significado do termo ‘heterocosmo’” (HUTCHEON, 2013, p. 42 – tradução nossa).

consultar um material mais próximo à fonte pode ser, no entanto, um movimento produtivo para compreender não apenas o que fizemos da teoria aristotélica, mas também o que dela ainda conservamos:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (ARISTÓTELES, 1973, p. 445 [1448 b]).

A poesia (enquanto arte mimética através das palavras) é própria do ser humano porque consiste em uma imitação – princípio de aprendizado e, também, fonte de prazer. Não seria o romance metaficcional um corolário de definição tão aparentemente simples? Seu leitor aprende a criar um heterocosmo a partir da leitura de forma mais prazerosa do que um leitor que, não interessado estritamente por questões teóricas a respeito do romance, lesse um texto desprovido de literariedade em sua estrutura. Prossequimos:

[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade |e infelicidade; mas felicidade| ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (ARISTÓTELES, 1973, p. 448 [1449 b]).

Já Aristóteles traz em seu texto o caráter dinâmico da imitação: a finalidade da vida seria uma ação, em oposição ao que ele chama de “qualidade”. Merquior elabora, em sua linha de raciocínio, a questão da imitação dos estados de ânimo, chamados por ele *stasis*, para a constituição do que a lírica recupera da realidade. Esse conceito representa não uma contradição ao que o filósofo postula em sua **Arte Poética**, mas uma continuidade. Se são as ações o objeto da imitação (e devemos reparar que, na citação anterior, refere-se à tragédia, que é a poética em ação na cena teatral), a *stasis* a que Merquior se refere são “ações em potência”, guardadas nos estados de ânimo. Verificamos, portanto, na história da teoria mimética que consta nas fontes consultadas, considerações que se aplicam tanto a um caráter pontual, os “atos no gatilho” (MERQUIOR, 1997, p. 21), quanto à imitação de ações, o caráter dinâmico que Hutcheon aponta dentro da metaficção.

O conceito aristotélico perpetuado em grande parte das reflexões a respeito da ficção, contudo, é aquele diretamente relacionado com um grande incômodo do leitor: afinal, o que é **verdadeiro** no romance? Que critérios nos fazem aceitar e assimilar o universo ficcional, por mais fantástico que ele eventualmente venha a ser?

A verossimilhança é a característica que garante a coerência interna da criação do escritor. Juntamente com a “necessidade”, o indivíduo da ficção alça uma categoria universalizante, “mais filosófica e mais séria” (mais real?) do que a história:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. [...] Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1973, p. 451 [1451 b]).

A questão da verossimilhança não está separada da teoria sobre a mimese, contudo. Elas são duas questões integrantes da reflexão colocada por essa metaficção que ora estamos discutindo: o **que** está sendo representado, e **como** essa representação se dá?

Merquior (1997), no já mencionado ensaio “Natureza da lírica”, explica em que consiste o curioso mecanismo que ele chama de “astúcia da mimese” – fenômeno que nomeia seu livro de ensaios sobre lírica. Considera o autor que a “poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17). A chamada “carne das palavras” remete-nos ao extrato do **trabalho de linguagem** que é feito na lírica – contudo, quando nos dedicamos à reflexão das duas formas de mimese sobre as quais nos conta Hutcheon, como dizer que esse trabalho é próprio da lírica, somente? A narrativa metaficcional, com toda a evocação que ela produz no leitor quanto à consciência da linguagem, não lhe permite ficar inerte diante da “carne das palavras” utilizadas na ficção.

A finalidade que Merquior atribui à obra lírica não se restringe a ela, porém – o ensaísta possui essa percepção, que nos é dada a saber quando ele afirma que a lírica se aplica “a uma finalidade partilhada com todo gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente” (MERQUIOR, 1997, p. 17). O termo que nos chama a atenção: **representação**. O “interesse permanente” se faz observar não apenas na temática da ficção de que estamos tratando (o amor, a perda, a morte, a arte, a escrita, as angústias existenciais, a tão mencionada ausência), mas também em como esses

temas aparecem correlacionados e espelhados uns nos outros²³ nos diversos níveis da representação que se dá no romance – e, no caso d’**A Rainha dos Cárceres**, na *mise en abyme* que os correlaciona.

[...] enquanto, na língua, o imitativo é o próprio código, ao passo que a mensagem corrente (os enunciados usuais) não possui por si nenhum caráter mimético, orientando-se, ao contrário, para a comunicação com fins pragmáticos, na literatura, é a mensagem (a obra) que se dedica à mímese. No poema, a função mimética é projetada da dimensão dos universais para a dimensão dos particulares ficcionais – “imaginados”, sejam ou não fictícios. Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mímese*, a representação do singular logra significação universal (MERQUIOR, 1997, p. 22 – grifo do autor).

A representação “não servil” concerne à consciência que se deposita na linguagem, de modo que esta não se restrinja à sua forma corrente, aos seus “fins pragmáticos” cotidianos. Veremos, no próximo tópico, que a linguagem, em si, já é uma tentativa de representação de um “real” ausente; substituímos aquilo a que não temos acesso por uma linguagem conceitual, que atingiu o nível de complexidade que hoje estudamos nas Letras – através da Linguística, em fenômenos relativos ao engendramento dos conceitos evocados pelos signos e suas manifestações em diferentes tipos de discurso; e nos Estudos Literários, um discurso específico, de proporções tão monumentais que, a ele, toda uma área do saber se dedica. Merquior atribui o fenômeno da “astúcia da mímese” a toda a literatura, em todos os gêneros que a ela pertencem:

O fenômeno porém, por nós chamado “astúcia da mímese”, não concerne especificamente ao lírico. A obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos “universais” da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o *modus operandi* da literatura em geral (MERQUIOR, 1997, p. 26).

Seu funcionamento dentro da literatura assume alguns aspectos passíveis de análise. Hutcheon utiliza o mito de Narciso, a que já nos referimos, para exemplificar a característica autorreflexiva da metaficção; Merquior, curiosamente, vale-se da mesma simbólica para elucidar o fenômeno: “A mímese é um espelho; não reflete nada a priori; por isso, é capaz de reproduzir tudo” (MERQUIOR, 1997, p. 27). Hutcheon estende a capacidade

²³ Como o fazem as próprias palavras na lírica, segundo Merquior: “Podemos dizer que a mímese poética é imitação das palavras, que se refletem e correspondem, antes mesmo de ser representação de algo externo” (MERQUIOR, 1997, p. 23).

de “refletir” do espelho mimético, como já mencionamos, para a **transmutação** que ocorre na mímesis, seja ela de um objeto, “do produto”, ou de algo fluido e mutável – o “processo”. Ela descreve, em sua obra, três métodos de tematização dos artifícios narrativos: a paródia, a alegoria e a *mise en abyme* – sendo esses dois últimos frequentemente confundidos devido às suas similaridades. Para o nosso estudo, em especial, nos interessa a alegoria – a ser tratada *a posteriori*, mais detidamente, através do estudo apresentado por Benjamin (2016) em seu **Origem do drama trágico alemão**, e a *mise en abyme*, a que agora nos dedicamos.

Hutcheon cita um estudo de Lucien Dällenbach a respeito dessa modalidade, apontando para suas possibilidades de desdobramento:

Dällenbach feels that the mirroring image is central to the concept of the *mise en abyme*, but that there are three distinguishable kinds. One is a simple reduplication, in which the mirroring fragment has a relation of similitude with the whole that contains it. A second type is a repeated reduplication “in infinitum” in which the above-mentioned mirroring fragment bears within itself another mirroring fragment, and so on. The third type of doubling is labeled “aporistique”, and here the fragment is supposed to include the work in which it itself is included (HUTCHEON, 2013, p. 55).²⁴

A descrição dos três tipos de espelhamento categorizados por Dällenbach nos conduz, naturalmente, ao seguinte questionamento: será possível definir a que tipo de *mise en abyme* o autor d’**A Rainha dos Cárceres** lança mão – se ele lançar mão de apenas um dos tipos descritos?

A multiplicidade interpretativa do texto literário em questão, a depender do início que se escolha para a jornada romance adentro, pode permitir que lá sejam lidas todas as possibilidades descritas para o referido fenômeno. Sua natureza fragmentária abre espaço para variadas organizações de suas partes: podemos verificar, por exemplo, a “reduplicação simples”, a depender do que elejamos enquanto “todo” e enquanto “parte”. Sua construção em camadas permite, também, que suas partes sejam lidas em reduplicação “in infinitum”, considerando a intensa relação de espelhamento alegórico que os personagens de todas as camadas do romance mantêm entre si; para a leitura selecionada para essa dissertação,

²⁴ “Dällenbach compreende que a imagem do espelhamento é fundamental para o conceito de *mise en abyme*, mas que existem três tipos distintos. O primeiro é uma reduplicação simples, na qual o fragmento de espelhamento tem uma relação de semelhança com o todo que o contém. Um segundo tipo é uma reduplicação repetida ‘in infinitum’, na qual o fragmento de espelhamento acima mencionado contém em si mesmo outro fragmento de espelhamento, e assim por diante. O terceiro tipo de duplicação é rotulado como ‘aporístico’, e aqui o fragmento deve incluir o trabalho em que ele próprio está incluído” (HUTCHEON, 2013, p. 55 – tradução nossa).

contudo, o terceiro tipo nos pareceu o mais apropriado para dar conta da relação que se pretendeu estabelecer entre as partes do romance.

O dado mais evidente do romance, para além do nome do seu autor: seu próprio nome. A saga de Ana da Grécia, acompanhada por Maria de França nos desconexos jornais a que ela tem acesso, nomeia todas as camadas: é ela, afinal, a primeira Rainha dos Cárceres, o nível dito “mais profundo” do encadeamento das narrativas. Sua aparição na última entrada do diário (LINS, 2005, p. 214) revela, por fim, o mistério guardado em todas as páginas anteriores: consideramos este o fragmento que espelha, em si, o todo do romance, sua unidade mais evidente, o corpo do livro de forma integral, o que explicaria por que o romance tem sua alcunha enquanto título. Enquanto duplicação “aporística”, no entanto, a relação se torna mais complexa: ainda que Ana da Grécia preexistisse ao romance de Lins, o processo mimético pelo qual ela passa (seja ele uma transmutação direta, em maior ou menor grau, de um dado real ou ficcional anterior) faz, dela, simultaneamente mito fundador e criatura, integral ou parcialmente composta, pelo criador do nível dito “mais evidente” do encadeamento das narrativas. Assim sendo, Ana da Grécia é o núcleo do fragmento que espelha todo o romance, incluindo-o, ao mesmo tempo em que todo o romance, em todos os seus fragmentos, contém-na – visto que sua saga é aquela que deriva todas as outras sagas vividas pelos protagonistas de todas as camadas do romance.

Buscaremos compreender melhor esse espelhamento no capítulo 3, quando nos dedicaremos à análise de alguns aspectos do romance, recuperando as discussões temáticas e formais desenvolvidas nos dois primeiros capítulos. Especificamente, referenciamos-nos a autores que estabelecem relações entre o mitológico e o real para compreender a articulação que existe entre Ana da Grécia, Maria de França, Julia Marquezim Enone e o professor de biologia – cada qual com sua saga própria, mas todas convergem, de alguma forma, para um sentido específico.

Antes de avançarmos para o que se elaborou enquanto reflexão sobre os temas que mais despontaram no romance a partir da nossa leitura, buscaremos mostrar, ainda, um aspecto linguístico-literário-filosófico que, a partir de nossas considerações, rondaria o fenômeno da linguagem como um todo; objetivamos, através de alguns apontamentos sobre a contribuição que Henri Lefebvre (1983) faz à teoria das representações, estabelecer uma ponte que forneça uma coesão satisfatória entre os aspectos formais e temáticos do romance sobre o qual este estudo versa.

1.3 LEFEBVRE: PRESENÇA, AUSÊNCIA E REPRESENTAÇÃO

Registro os dois fenômenos por refletirem a intensidade da presença, em mim, de Julia Marquezim Enone e do seu livro – e por mostrarem como, ainda em mim, ela e seu texto se trespassam (LINS, 2005, pp. 34-5).

As três ausências identificadas no romance e estabelecidas por esta pesquisa enquanto possibilidades de origem de um impulso criador têm suas fronteiras distintivas parcialmente abolidas. Dentro do universo do romance, conseguimos algumas pistas do processo de aglutinação que elas sofrem.

A citação que abre esta seção do texto apresenta uma informação relevante. Os “fenômenos” a que o professor de biologia se refere remetem às imagens que, durante uma das crises de cegueira pelas quais ele passa ao longo do romance, se lhe afiguraram, imaginárias, em meio às trevas em que ele se encontrava durante “quase três semanas” (LINS, 2005, p. 34). Julia, é claro, entre elas, mas também seu livro e o heterocosmo em que o professor se movia, “entre carnal e verbal” (LINS, 2005, p. 34). São esses os fenômenos que refletem a **presença** que Julia ainda representa para o professor, essencialmente através de sua **obra**, seu livro, extensão de si tão viva que foi possível, para o professor, “mover-se” dentro dele.

A ausência-presença de Julia possui dimensões menos abstratas na obra que ela deixou de legado, se comparada às memórias dela conservadas pelo professor; mas mesmo sua obra, enquanto trabalho de ficção, é um híbrido de ausência-presença: não só pela hipótese de sua leitura enquanto preenchimento da ausência que a mão decepada de Heleno, seu ex-marido, representa, mas porque, enquanto ficção, ela é, em si, uma **representação**. De acordo com Lefebvre (1986), a representação é uma separação essencial – configura-se como um intervalo:

No, el ser y el cognoscente no coinciden como Descartes trató de probarlo. Sí, hay en algún lugar una falla, una rotura, una ruptura, una fragmentación, como dicen algunos; otros dicen: una fisura, un corte, una cesura, incluso una prohibición inicial. Esta separación distancia el pensamiento del ser, cosa que dificulta la definición de lo verdadero y lo falso. Eso fue lo que percibieron algunos presocráticos. Esta distancia también separa la mediación de la inmediatez (Hegel) – el sujeto del objeto (línea cartesiana a pesar de los esfuerzos de Descartes) – la vida espontánea de la vida reflexiva, lo humano de la animalidad, el lenguaje de lo real, el espíritu del cuerpo, el deseo de la cosa, el consciente del inconsciente (escuela

freudiana) etcétera. Añadamos la presencia de la ausencia. Lo cual engendra un intervalo, un entre (LEFEBVRE, 1983, pp. 21-22).²⁵

As oposições listadas por Lefebvre possuem, em sua maioria, relações diretas com os temas da presente análise. A fragmentação que separa cada um dos lados do abismo não é, também, uma novidade no texto – já a ela nos referimos quando caracterizamos o romance metaficcional e o que ele inclui de ensaístico, inclusive submetendo o próprio ensaio a uma elaboração que nos auxilie a compreendê-lo tal como Adorno (2012) a ele se refere. As imagens da ruptura e do corte voltarão a aparecer, em breve, quando discutirmos o que é o contemporâneo a partir de Agamben (2009); a problemática do verdadeiro e do falso é essencial para a ficção, como buscamos discutir anteriormente a partir dos conceitos aristotélicos de mímese e verossimilhança. Dentre as oposições, chamaram-nos a atenção, contudo, aquelas que separam a mediação da imediação, o sujeito do objeto, o desejo da coisa e, é claro, a linguagem do real: todas elas passíveis de paralelos elucidativos a respeito do binômio presença-ausência a que tanto nos referimos, e que encerra a lista da citação.

O autor elabora três hipóteses para que se compreenda esse fenômeno de separação: i. a otimista, em que existe a possibilidade de:

salvar el puente entre el ser y el código que lo descifra. Dicho en otras palabras, la escisión permite el desarrollo, el desplazamiento. Sólo el metafísico apasionado de absoluto pretende tener asidos los bordes del abismo por aquello mismo que lo ahonda según el: el lenguaje, el saber, la actividad productora y creadora (LEFEBVRE, 1983, p. 22);²⁶

ii. a pessimista, em que se declara que “el abismo no puede ni colmarse ni salvarse. [...] Reinan irremediabilmente la ausencia y la sombra e sin duda más allá de las palabras el silencio. [...] La presencia asedia pero nunca se alcanza” (LEFEBVRE, 1983, p. 22);²⁷ e a iii.

²⁵ “Não, o ser e o cognoscente não coincidem, como Descartes pôde prová-lo. Sim, há em algum lugar uma falha, um rasgo, uma ruptura, uma fragmentação, como alguns dizem; outros diriam: uma fissura, um corte, uma cesura, inclusive uma proibição inicial. Essa separação distingue o pensamento do ser, o que dificulta a definição do verdadeiro e do falso. Isso foi o que alguns pré-socráticos perceberam. Esta distância também separa a mediação do imediato (Hegel) – o sujeito do objeto (linha cartesiana, apesar dos esforços de Descartes) – a vida espontânea da vida reflexiva, o humano da animalidade, a linguagem do real, o espírito do corpo, o desejo da coisa, o consciente do inconsciente (escola freudiana) e assim por diante. Adicionemos: a presença da ausência. O que engendra um intervalo, um entre” (LEFEBVRE, 1983, p. 21-22 – tradução nossa).

²⁶ “salvar a ponte entre o ser e o código que o decifra. [...] Em outras palavras, a cisão permite o desenvolvimento, o deslocamento. Somente o metafísico apaixonado pelo absoluto pretende aproximar as bordas do abismo com aquilo mesmo que o aprofunda, segundo ele: a linguagem, o saber, a atividade produtora e criadora” (LEFEBVRE, 1983, p. 22 – tradução nossa).

²⁷ “o abismo não se pode nem preencher, nem salvar. [...] A ausência e a sombra reinam irremediavelmente e, sem dúvida, para além das palavras, o silêncio. [...] É possível aproximar-se da presença, mas ela nunca é alcançada” (LEFEBVRE, 1983, p. 22 – tradução nossa).

mística que, “por su parte, busca la presencia perdida; la encuentra ex-estáticamente (en un éxtasis) trascendiendo la ausencia y la representación, salvando la distancia infinita con un salto prodigioso, a menos que sea a base de paciencia, por una lenta ascesis” (LEFEBVRE, 1983, p. 22).²⁸

Buscamos refletir, a partir da definição dessas três versões, se o romance de Lins aponta para alguma dessas tendências. Mais uma vez, compelidos a evitar qualquer reducionismo da complexa multiplicidade da obra, avaliamos que, a depender do ponto de vista escolhido para a aceitação do jogo literário, cada uma das versões pode ser identificada – em especial porque não há um único sujeito relacionado a um objeto único.

Retomaremos essa análise, portanto, quando nos detivermos especificamente a esses sujeitos e às ausências que os movem no tópico 3.2 do terceiro capítulo, “O jogo alegórico: labirintos refletidos em abismo”. Para o momento, um fator comum que une os sujeitos analisados já nos oferece uma possibilidade de resposta, ainda que parcial: são eles, Osman Lins, o professor de biologia e J.M.E., autores de uma **obra**, submetidos às possibilidades e aos limites da representação através da linguagem verbal. E, de acordo com Lefebvre, “[...] es en la obra donde se resuelve la problemática de la representación” (LEFEBVRE, 1983, p. 27).²⁹

Observando a concretização da obra enquanto resolução da problemática da representação, talvez não seja casual que ela se apresente enquanto fator comum aos referidos sujeitos, se a nossa hipótese é a de que a ausência é um incômodo partilhado. Ela nos dá indícios, ademais, de outros pontos de contato – a ausência se apresenta em sujeitos de natureza melancólica (questão a ser trabalhada no segundo capítulo) e que, em função dessa natureza, inclusive, ocupam-se das questões da **linguagem** e de tudo o que é capaz (ou não) de representar.

Essa resolução que a obra oferece, contudo, não a insere completamente na esfera das representações:

[...] la obra tiene una presencia, que no se sitúa entre la presencia y la ausencia sino que las reúne haciendo don de su presencia, colmando un vacío o sea una virtualidad: una ausencia. Mientras el producto permanece

²⁸ “por sua vez, procura a presença perdida; ela a encontra ex-estaticamente (em um éxtase) transcendendo a ausência e a representação, cobrindo a distância infinita com um salto prodigioso, a não ser que se baseie na paciência, por uma lenta ascese [na filosofia grega, conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade (cf. HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 313)]” (LEFEBVRE, 1983, p. 22 – tradução nossa).

²⁹ “[...] é na obra que se resolve a problemática da representação” (LEFEBVRE, 1983, p. 27 – tradução nossa).

en medio de las representaciones, la obra se sitúa más allá de las representaciones (LEFEBVRE, 1983, p. 28).³⁰

Se a obra **fund**e partes de presença e ausência, preenchendo um vazio, ela está para além da representação porque a sua natureza não é mais a de um intervalo – mas, sim, uma unidade intrinsecamente paradoxal, ou, recuperando o termo utilizado por Dällenbach (apud HUTCHEON, 2013, p. 55), uma **aporia**.

A discussão promovida por Lefebvre alcança níveis muito mais profundos do que o objetivo que se coloca para o presente estudo: o autor se propõe a uma contribuição complexa e ampla a respeito da teoria das representações. Detivemo-nos em algumas de suas primeiras considerações sobre o tema, em especial no que toca a questão da obra, porque a ela nos referimos como modo de reunir seus dois extremos, cujo paradoxo antes os une do que efetivamente os separa, de acordo com o que aqui se tem elaborado. Buscamos refletir a respeito do já referido abismo entre presença e ausência, ainda que em seus apontamentos iniciais, pois é a partir do campo semântico evocado por essas duas palavras que desenvolvemos a reflexão sobre o romance proposta por esta pesquisa. O corpo do texto romanesco apresenta essas palavras em momentos e lugares emblemáticos, como pudemos verificar ao longo de sua leitura e de algumas análises aqui presentes; existe um outro texto, no entanto, particularmente importante para a compreensão desses aspectos na obra trabalhada:

O que eu quero dizer não é que escrever seja uma tentativa de reconstruir imaginariamente o rosto materno, mas um rosto que não existe, um rosto imaginário. [interrupção da fita] Falo em termos metafóricos e isto explica que esta reconstrução, no meu caso, não seja feita através de personagens femininos ou masculinos. [interrupção da fita] Na realidade o que eu quero dizer é isso: que o ficcionista tenta reconstruir algo cujo contorno ele pressente, [interrupção da fita] apenas pressente e que a obra realiza [interrupção da fita]. (LINS in GURCIELLO, 2013, *online*)

O depoimento de Osman Lins a respeito do seu procedimento de escrita endossa a linha de raciocínio que buscamos seguir, não apenas para a sua obra individual, senão para o ficcionista num sentido amplo – o que o “rosto materno” significa enquanto contorno a ser preenchido, abismo a ser percorrido, preenchido ou não, através dos universos ficcionais e

³⁰ “[...] a obra tem uma presença, que não se situa entre a presença e a ausência, mas, sim, as reúne, doando-se em sua presença, preenchendo um vazio – ou seja, uma virtualidade: uma ausência. Enquanto o produto permanece entre as representações, a obra se situa para além delas” (LEFEBVRE, 1983, p. 28 – tradução nossa).

suas construções verbais, dependerá da subjetividade daquele que escreve; o tema da ausência na escrita de ficção logra, assim, o aspecto universalizante a que Merquior (1997, p. 26) se refere quando comenta sobre a “astúcia da mímese”, e o que Aristóteles (1973, p. 451 [1451 b]) estabelece enquanto objetivo para a arte poética. Verificamos, assim, a possibilidade de compreender a ausência enquanto elemento essencial à escrita de ficção, num sentido amplo, procedimental e abstrato, para o estabelecimento da forma do texto, porque a natureza do intervalo entre a linguagem e o real é a mesma do intervalo que existe entre a presença e a ausência; mas, também, como essa abstração penetra tematicamente no texto romanesco a que nos referimos, porque foram identificadas ausências de elementos concretos (o rosto materno, a amada morta, a mão decepada) a partir dos quais cada um dos narradores dos diversos níveis do romance constrói cada uma das suas respectivas narrativas.

Nesse primeiro capítulo, buscamos “classificar o que no romance é uno” (LINS, 2005, p. 55) para tornar mais explícitos os caminhos que elegemos para “deslindar o que é emaranhado” (LINS, 2005, p. 55) no texto ficcional de que nos ocupamos. Se aqui trabalhamos majoritariamente com o que o romance apresenta enquanto recurso formal para a criação metaficcional que ele consolida, investigaremos, no capítulo a seguir, as questões temáticas que se desdobram a partir da forma – dois aspectos que, como buscamos demonstrar ao longo deste texto, devem ser indissociáveis para que se mantenha a coerência da obra segundo o seu contexto de produção. Continuaremos, no capítulo a seguir, a esmiuçar esse contexto, inclusive, dada a sua já esperada relevância também para a temática eleita na presente pesquisa.

2 A AUSÊNCIA COMO FIO DE ARIADNE

Não por mero efeito de estilo que denominamos, anteriormente, o romance de Lins como “labiríntico”. Certos de que comparações e alegorias não são dispensáveis quando se busca a definição de objetos complexos – assim como recorreram extensivamente a metáforas e símbolos todos os povos antigos e atuais, com suas lendas e mitos –, compreendemos **A Rainha dos Cárceres da Grécia** como um emaranhado de fios de presença e sentido que possui uma harmonia própria. Leitores de primeira viagem podem ter dificuldades de se guiar na sua multiplicidade de caminhos; não é fácil, decerto, ter certeza dos passos que se dão dentro de um labirinto cujos princípios de orientação sejam desconhecidos – como eles o são, via de regra, em se tratando de labirintos.

A imbricação de temas e estruturas eleva o nível de complexidade do objeto. Diante da enigmática fronteira – desconcertante não pela impossibilidade de entrar, mas pela inumerável quantidade de entradas –, escutamos, guardada em alguma esquina de lembrança, o professor Gilvan dizendo: “você precisa escolher uma porta”. A necessidade de escolha: uma constante do cotidiano de todos os seres humanos. Escolher é renunciar, é ganhar e perder simultaneamente, sem que os resultados finais se deem a conhecer para que tenhamos certeza de que o que escolhemos é, de fato, a decisão mais acertada.

Não nos sentimos solitários nessa angústia, principalmente porque conseguimos lê-la, direta ou indiretamente, nas tantas obras consultadas para a escrita desta dissertação, tanto as literárias quanto as de crítica/teoria. O professor de biologia, um dos narradores do romance em questão, **escolhe** escrever sobre a obra de Julia Marquezim Enone, sua amada ausente, e não sobre ela própria – suas justificativas se abrilhantam como uma solução, a mais perfeita possível, à sua necessidade de expressão:

Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar. Somo, à existência do texto, a sua natureza. O texto: em princípio, doação universal. Se sobre ele opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo (LINS, 2005, p. 8).

Foram consideradas suas limitações próprias, relativas a uma potencial indisciplina que impediria a construção do texto (pela dificuldade de lidar com o que sua memória preserva – recordações e imagens), bem como as vantagens em termos de criação –

operar sobre um patrimônio coletivo amplia a possibilidade de ter leitores para a sua obra. As escolhas demandam alguns pressupostos básicos para sua definição, portanto.

Chama-nos a atenção o uso de um mesmo termo em um texto diverso: enquanto pesquisávamos sobre a melancolia, conceito tão afim às inquietudes iniciais, encontramos em Susan Sontag (2017), em sua obra **Sob o signo de Saturno**, a seguinte anedota sobre Walter Benjamin:

Certa ocasião, esperando alguém no Café des Deux Magots, em Paris, narra, tentou montar um diagrama de sua vida: era como um dédalo, de que cada relação importante era “a entrada do labirinto”. [...] Com estas metáforas, ele assinala um problema geral de orientação e simboliza a dificuldade e a complexidade. (Um labirinto é um lugar onde as pessoas se perdem) (SONTAG, 2017, p. 82).

Ambos os autores lançam mão da figura mitológica de Dédalo, arquiteto que projetou o labirinto do rei Minos, onde se encerrava, em seu tenebroso centro, o Minotauro; utilizam-no, porém, em um notável processo metonímico, que transfigura o criador em criatura quando da substantivação de seu nome. Notáveis, também, são os aspectos a que ambos vinculam seus “dédalos a disciplinar”: recordações, imagens conservadas, perspectiva de vida. Todos eles são representados pela dificuldade e pela complexidade do labirinto.

Benjamin atribui a cada relação importante uma possibilidade de entrada no seu labirinto pessoal. As recordações do professor de biologia relativas à sua amada, autora do livro a cuja análise ele se propõe, estão (ainda?) em processo (eterno?) de disciplinamento: constituem um labirinto pessoal, também. Este objeto de pesquisa, de afeição e de (auto)compreensão tampouco apresenta divergências na forma como nos relacionamos com ele: como Benjamin, como o professor de biologia, também nós possuímos esse labirinto de escolhas, relações, perdas e ganhos. Escolhemos, dentro dos pressupostos básicos de viabilidade de dar prosseguimento à pesquisa, um fio de Ariadne: a questão da ausência.

Essa definição veio depois de algum tempo e um tanto de leituras, releituras, exposições e discussões – não apenas do livro de Lins, mas do que nos é possível captar e refletir da realidade imediata e pregressa, das projeções do futuro e das análises do passado. A ausência é o centro de todo um leque de angústias: muito da história da filosofia e das religiões busca explicar os porquês da humanidade; a modernidade e a contemporaneidade se debaterão a partir da desistência de buscar um sentido existencial unívoco³¹; a nossa morte,

³¹ O narrador da loteria babilônica de Borges resume precisamente a questão na sentença: “Conheci o que os gregos ignoram: a incerteza” (BORGES, 2007, p. 53).

ausência de algo que supostamente nos anima (no sentido mesmo de “dar alma”, o sopro da vida); a morte do outro, ausência do corpo e do ser a partir de quem nos definimos (nos reconhecemos e nos estranhamos, afinal, nos espelhos da diferença).

A ausência não é apenas angústia, contudo. Drummond traz a questão à baila em um conjunto de versos aos quais podemos nos deter brevemente para repensar alguns conceitos prévios:

AUSÊNCIA

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim. (ANDRADE, 2015, n.p)

Não sendo falta, a ausência já não corresponde, para a persona poética, a algo digno de lástima – ele atribui a tal concepção uma “ignorância” longamente perdurada. Um processo de aquisição de sabedoria ou, no mínimo, de experiência³², permite a subversão daquilo que se entende por ausência: ela se torna um “estar”, algo que se “aconchega nos braços”; logo, um “ente”, que mudou em essência por conta de sua assimilação (que pode ser lida tanto como um processo de entendimento quanto como um processo de incorporação – em ambos os casos, torna-se algo de impossível extração posterior, como lemos no último verso).

Partindo dessa transformação, propusemos o já referido conceito-entidade “ausência”, discutindo seus limites e relações com o que se entende por “presença”. O nulo, a vacuidade, o espaço vazio ganham proporções de sentido literal e simbólico no processo de escrita, servindo como motor de criação para cada um dos narradores identificados n’**A Rainha dos Cárceres da Grécia**. Osman Lins, o professor de biologia e Julia Marquezim Enone se misturam; suas vozes, experiências e escritas dispensam contornos que os distingam com precisão; a melancolia³³ que tinga cada um dos seus discursos nos serve de referência para ensaiar algumas decifrações dos processos de elaboração, em registro escrito, das

³² Essa possibilidade interpretativa conta com fato de o poema de Drummond ter sido extraído do livro *Corpo*; lançado em 1984, foi um dos seus últimos livros publicados. Pode-se inferir, portanto, que suas ideias se desenvolvem em um momento de maturidade do poeta.

³³ A conceituação de *melancolia*, bem como sua discussão relativa ao texto literário em análise, será feita *a posteriori*, no tópico 2.1.

ausências que acometem esses sujeitos. Os limites entre o real e o ficcional são diluídos nos diferentes níveis discursivos; todos esses voláteis labirintos, além de estarem sob o signo de Saturno, estão também sob o cambiante signo da contemporaneidade³⁴.

2.1 MELANCOLIA

O trabalho do escritor incita-o a isolar-se. Todas as formas de convivência lhe são familiares, mas vem o dia em que ele fecha a porta e é aí, quando parece cortar as ligações com todos e, inclusive, versa uma linguagem pouco habitual, que ele se une aos demais. Claro, esse ato não é mágico, e o escritor pode errar: na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe (LINS, 2005, p. 196).

Que tipo de disposição de espírito faz com que um indivíduo enfrente o complexo emaranhado interno de emoções, ideias, memórias? Análises demandam silêncio, concentração, e um ensimesmar-se que tende necessariamente ao isolamento.

Anunciaremos, à medida que se faça necessário, um ou outro trecho da obra literária que sustente a análise temática que segue; assim o fez o professor de biologia, em sua obra, com a finalidade de tornar possível a leitura do seu diário-ensaio. Justifica:

[...] resumir os fatos encadeados no livro que iremos comentar é indispensável. Ainda não impresso (oportunamente, revelarei os motivos desse fato), ficaria meu leitor na posição de alguém que presencia um debate sobre o qual lhe faltam referências (LINS, 2005, pp. 16-7).

Para pensar sobre os princípios norteadores da reflexão a que se propõe, um dado a respeito da personagem principal da primeira **Rainha dos Cárceres da Grécia**³⁵ se faz relevante: Maria de França, a protagonista d'**A Rainha dos Cárceres** escrita por Julia M. Enone, é apartada das convenções em diversos sentidos – pela loucura, pela pobreza, pela dificuldade de comunicar-se – e, portanto, de estabelecer vínculos minimamente satisfatórios com o outro. Os acessos de loucura levam-na a procurar por assistência; sua falta de recursos faz com que ela precise enfrentar os labirintos da burocracia brasileira representada pelo então

³⁴ Este conceito será abordado *a posteriori* (no tópico 2.2, “Teseu contemporâneo”).

³⁵ A fim de tornar mais fácil a referência a cada um dos níveis textuais do romance sobre o qual essa pesquisa se debruça, convencionamos chamar de “primeira” a **Rainha dos Cárceres da Grécia** “escrita” por Julia Marquezim Enone, de “segunda”, a que conta com o professor de biologia como narrador, e de “terceira”, seu nível mais concreto, que é a obra assinada por Osman Lins.

INPS. Em uma de suas variadas investidas, procura o “Hospital de Alienados” (LINS, 2005, p. 26): a **alienação**³⁶ será um conceito significativo para compreender os indivíduos, narradores e/ou personagens, que falam através dos já mencionados vários romances que **A Rainha dos Cárceres da Grécia** contém.

É possível identificar uma projeção de Julia M. Enone em sua personagem, em especial no que tange a um compartilhamento de experiências comuns³⁷: narra o professor de biologia alguns dados biográficos de sua amada, incluindo o episódio em que, “Internada pela segunda vez, aborta dois meses depois no Hospital de Alienados e desde então fica estéril” (LINS, 2005, p. 123). Também Julia é um indivíduo apartado pela dificuldade de se situar dentro de convenções morais, sociais e mentais – ela transmuta tal dificuldade em escrita, em criação³⁸, evocando memórias que se podem dizer **melancólicas** por sua dimensão obscura.

Voltando a Susan Sontag, quando em seu ensaio reflete a respeito de Walter Benjamin e os vínculos que ele estabelecia entre seu temperamento e os temas sobre os quais escrevia, encontramos o seguinte relato: “Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: ‘Nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...’” (SONTAG, 2017, p. 81). A ensaísta diz, ainda, que “A metáfora do labirinto, em Benjamin, sugere também a ideia dos obstáculos criados por seu temperamento” (SONTAG, 2017, p. 83). Vemos aqui relacionados, em circunstâncias diretas de causa e consequência, o espírito saturnino criando labirintos para uma definição mental e emocional; é possível traçar paralelos entre o procedimento de Benjamin e a melancolia identificada na (simulação de) escrita de Julia M. Enone, em especial se considerarmos que sua personagem, Maria de França, encontra-se presa nos corredores no INPS, qual Ana da Grécia escapando dos seus cárceres³⁹ (narrativa inicial que nomeia o romance). Quando procuramos pelo verbete

³⁶ O conceito de **alienação** que será aqui utilizado refere-se, em primeira instância, a um estado mental. De acordo com o dicionário Houaiss, a alienação mental é definida como: “1. perturbação do sentimento de identidade sob o peso de coerções culturais sobre o indivíduo; 2. loucura, perda da razão em virtude das perturbações psíquicas que tornam uma pessoa inapta para a vida social; 3. sintoma clínico no decorrer do qual situações ou pessoas conhecidas perdem seu caráter familiar e tornam-se estranhas” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 157). Não ignoramos, contudo, o peso político e ideológico que essa palavra contém, e o quanto essa dimensão é, também, significativa para a obra literária em questão; no entanto, para fins de objetividade, não nos deteremos extensamente a outras acepções.

³⁷ Esse assunto será abordado de forma mais desenvolvida no terceiro capítulo, tópico 3.2, onde é proposta uma análise das projeções alegóricas que se verificam entre alguns personagens das diversas camadas do romance.

³⁸ A despeito da esterilidade biológica, derivada de um trauma, J.M.E. ainda carrega, em si, um potencial de criação.

³⁹ Existem cinco níveis de indivíduos identificados no romance, emulados um no outro, sem uma necessária relação hierárquica entre eles: do que se convencionou chamar o nível “mais profundo”, Ana da Grécia, referência inicial da cadeia metafórica, passando por Maria de França, criada por Julia M. Enone, a Julia M.

“labirinto” no **Dicionário de Símbolos** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999), encontramos como arquétipo, não inesperadamente, o já referido dédalo minoico: “A origem do labirinto é o palácio cretense de Minos, onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne. Conservam-se, pois, em suma, a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 530).

O simbolismo de Saturno também não surpreende quando nos deparamos com sua definição. Os elementos que ele encerra são extensos, e consideravelmente pertinentes para a discussão que aqui se elabora. Vejamos, pois, o texto do verbete, quase na íntegra, visto que ele oferece variados pontos de análise:

SATURNO

[...]

Na astrologia, Saturno encarna o princípio da concentração, da contração, da fixação, da condensação e da inércia. É, em suma, uma força que tende a cristalizar, a fixar na rigidez as coisas existentes, opondo-se, assim, a toda mudança. O nome de **Grande Maléfico** lhe é conferido a justo título, pois ele simboliza todo tipo de obstáculo, as paradas, a carência, o azar, a impotência, a paralisia. O lado bom do seu influxo confere uma profunda penetração, resultante de longos esforços refletidos, e corresponde à fidelidade, à constância, à ciência, à renúncia, à castidade e à religião. [...]

Saturno é o planeta *maléfico* dos astrólogos; sua luz, triste e fraca, evoca, desde os primeiros tempos, as tristezas e provações da vida; sua alegoria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice. No nível mais profundo da função biológica e psicológica que Saturno representa, na verdade, descobrimos um fenômeno de desprendimento: a série de experiências de separação que se encadeia ao longo da história do ser humano, desde a ruptura do cordão umbilical do recém-nascido até o despojamento supremo do velho, passando pelos vários abandonos, renúncias e sacrifícios que a vida nos impõe. Através desse processo, Saturno fica encarregado de liberar-nos da prisão interior da nossa animalidade e dos nossos laços terrestres, libertando-nos das correntes da vida instintiva e de suas paixões. Nesse sentido, ele constitui uma força de freio em favor do espírito e é a grande alavanca da vida intelectual, moral e espiritual. O *complexo saturnino* é a reação da recusa de perder⁴⁰ aquilo a que nos ligamos sucessivamente durante a vida, a fixação cristalizada na infância, o desmame e as situações diversas de frustrações afetivas que levam a uma exasperação da avidez sob várias formas (bulimia, cupidez, ciúme, avareza, ambição, erudição), ligando o aspecto canibalesco do mito ao tema de Cronos devorando os seus próprios

Enone recuperada pelas memórias e pelo texto em análise pelo professor de biologia, o próprio professor e o que há de Osman Lins nele – considerado o nível “mais externo” da elaboração metafórica.

⁴⁰ Como a obsessão da representação se relaciona com essa recusa de perder? O poema de Drummond fala de uma tentativa de se roubar, inclusive, a ausência assimilada. A recusa de perder se vincula inclusive a um **esquecimento** imposto: apontaremos, futuramente, para a relação que existe entre o complexo saturnino e algumas das figurações da **memória** no romance.

filhos⁴¹. A outra face desse Jano apresenta o quadro contrário de um desprendimento excessivo sob os diversos aspectos da auto-anulação, da desistência do *ego*, da insensibilidade, da frieza, da renúncia extrema que resulta no pessimismo, na melancolia e na recusa de viver (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, pp. 806-7, grifos do autor).⁴²

Saturno representa, de acordo com o verbete, o “Grande Maléfico”, mas suas conotações não pertencem apenas a uma polaridade de negação e de perda, uma vez que consideremos aquilo que se pode produzir a partir das suas influências. Concentramos a análise em torno de três elementos: Julia M. Enone, o professor de biologia, e de que forma esses dois personagens, projetados por Osman Lins (nos quais, conseqüentemente, ele se projeta em alguma proporção), localizam-se sob o mesmo signo saturnino que Benjamin identifica em seu temperamento e sua obra.

A escritora da primeira R.C.G. apresenta os obstáculos e a carência em seu texto, concentrados em todas as dificuldades que incidem sobre Maria de França⁴³ – já verificamos como seus supostos dados biográficos convergem para dificuldades muito semelhantes representadas em sua ficção. Percebem-se em sua constituição, também, os processos de **separação** que, em última instância, como para todos os seres humanos, têm na morte seu momento final: o ex-marido, “o de nome Heleno” (LINS, 2005, p. 123), que representou uma série de frustrações e incompreensões⁴⁴ até seu final afastamento; o já referido aborto (cf. LINS, 2005, p. 123) processo traumático de perda; e sua trágica morte, narrada pelo professor de biologia em um discurso ao mesmo tempo lírico e técnico⁴⁵. Saturno proporcionou-lhe, como outra face de uma mesma moeda, a dita “alavanca da vida intelectual” (CHEVALIER;

⁴¹ Com a finalidade de ilustrar imagetivamente o sentido obscuro que Saturno evoca, bem como parte da simbólica que o compõe, encontra-se, no Anexo B, o quadro **Saturno devorando seu filho**, do pintor espanhol Francisco de Goya.

⁴² Os termos que virão em negrito no texto a seguir retomarão os conceitos apresentados na citação do verbete.

⁴³ O enredo da primeira R.C.G., escrita por J.M.E. lido a partir da chave simbólica quiromântica, apresenta, em um dos seus capítulos, aspectos pontuais da influência de Saturno sobre personagem Maria de França: “O capítulo I evoca o dedo médio, o que o dedo médio significa para os quiromantes. A escolha parece lógica, quando lemos que o médio implanta-se no monte de Saturno, planeta anunciador de obstáculos. Maria de França, representante das migrações agrárias na periferia urbana – setor particularmente desfavorecido da população brasileira –, integra-se, apesar de pobre, na condição de vítima [...]. As trinta páginas datilografadas não se reduzem a isto, muitos os registros de teor quase naturalista aí disseminados, mas, em linhas gerais, pode-se identificar esse capítulo como o que anuncia a vida ingrata da heroína. [...] o capítulo todo, pode-se dizer, é um anunciador implícito de fortuna adversa” (LINS, 2005, p. 52).

⁴⁴ Pretende-se trabalhar os detalhes mais específicos referentes aos diferentes enredos que o romance contém no terceiro capítulo, em que a análise de certos personagens é feita de forma mais detida.

⁴⁵ A narrativa da morte de J.M.E. evoca dois aspectos essenciais do professor de biologia: o lírico, que ecoa sua inclinação literária, representado pelo poema de Petrarca que abre o texto do dia 27 de março; e a descrição técnica (portanto, tendendo à linguagem científica), relativa à sua formação e atuação profissional nas Ciências Naturais, do caminhão que esmagou Julia: “Não, Petrarca, teu soneto não é duro bastante para celebrar o aniversário, o segundo, da infuça morte de Julia, esmagada, cinco meses depois de dar por terminada a sua obra, sob um caminhão GM de cor verde, chassi de oitocentos e oitenta e dois milímetros, eixo dianteiro tipo viga em I [...], carregado, peso bruto total vinte e dois mil e quinhentos quilos” (LINS, 2005, p. 133).

GHEERBRANT, 1999, p. 807): motivada pela recusa das sucessivas perdas, sua criação acontece como forma de elaboração e superação, mas vem inevitavelmente tingida pelos sombrios tons da melancolia.

O comportamento melancólico-saturnino do professor de biologia emula o igualmente melancólico-saturnino processo criativo de Julia M. Enone: em seu diário-ensaio pode ser lida, inicialmente, uma tentativa de elaboração da perda que a morte de sua amada representa. Ambos os processos assumem, cada um à sua maneira, o aspecto labiríntico, inclusive no que se refere a uma mistura de elementos abstrusos (representados, na escrita de J.M.E., pela loucura de Maria de França, e pela escrita fragmentária que se percebe no diário-ensaio do professor). Sua melancolia, contudo, já apresentava sinais anteriores à experiência do luto, em especial se considerarmos sua **penetração** nas Ciências Naturais e na leitura de textos literários. De acordo com Sontag:

Somente porque o livro é um mundo é que podemos penetrar nele. O livro, para Benjamin, é outro espaço no qual perambular. Quando o indivíduo nascido sob o signo de Saturno se sente observado, seu verdadeiro impulso é olhar para o chão, para um canto. Ou, melhor, baixar a cabeça e olhar o caderno. Ou esconder a cabeça atrás do muro de um livro (SONTAG, 2017, p. 92).

Seria adequado pensar, portanto, na leitura e na escrita como maneiras tipicamente melancólicas de lidar com a perda de quem se ama. Observamos, inclusive, como o professor se caracteriza como **celibatário** após a perda de J.M.E.: “Outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?), sobressai de tudo a minha penúria de forças, lastimável, eu, cujo verão começa a declinar, um **celibatário** nutrido de leituras [...]” (LINS, 2005, p. 124 – grifo nosso). Por definição, o celibatário é aquele que não estabelece laços concretizados em uma união estável (representado, via de regra, pelo casamento⁴⁶) – o professor não o foi, considerando que ele e Julia tiveram uma relação, ainda que não oficializada institucionalmente (ou, pelo menos, esse dado não consta no texto de nenhum dos níveis do romance). Podemos pensar a perda de sua amada, assim, como o fator que **consolida**, no professor, a melancolia saturnina que perpassa sua obra e que já lhe é naturalmente própria.

A medicina antiga atribuía certos desequilíbrios na saúde do indivíduo a um descontrole, motivado pela influência dos astros no momento do nascimento, dos quatro ditos

⁴⁶ **Celibato:** do latim *caelibatus*, “estado ou condição do adulto que não é casado”. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/celibato>>. Acesso em 05 dez. 2017.

“humores” que possuiríamos todos. Agamben (2007) recupera do *Regimen sanitatis*, documento médico medieval sobre a preservação da saúde, alguns correlatos entre os quatro elementos da natureza e seus respectivos humores: melancolia/terra; fleuma/água; ar/sangue; cólera/fogo (AGAMBEN, 2007, p. 33). O indivíduo melancólico é aquele em quem a bÍlis negra, aquela atrelada à terra, prepondera, e “é aquela cuja desordem pode provocar as consequências mais nefastas” (AGAMBEN, 2007, p. 33). Em seu estudo sobre a acÍdia, o filósofo italiano vincula-a à *tristitia* quando disserta sobre o desenvolvimento conceitual dos sete pecados capitais dentro do contexto religioso; esse mal acometeria, em especial, os religiosos enclausurados. Observamos, aqui, a já mencionada relação entre o caráter saturnino e a clausura, o celibato e a religião, elementos presentes no verbete anteriormente citado (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, pp. 806-7).

Maria Rita Kehl, em seu ensaio “Melancolia e criação” (KEHL, 2011, pp. 8-31), vincula isso que os antigos denominavam “desequilÍbrio” a uma possibilidade de criar a partir da experiéncia que o desequilÍbrio representa:

O desequilÍbrio causado pelo excesso da bile negra torna o melancólico propenso a ser, “quase no mesmo instante, muito quente e muito frio”. Mas é essa mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética. Ou seja: a ‘tornar-se outro’ (Aristóteles) – como Madame Bovary, de Flaubert! Esse era o modo como os antigos entendiam a capacidade do poeta de inventar o que não existia. O outro modo de “tornar-se outro” seria a loucura (KEHL, 2011, p. 27).

A psicanalista assinala elementos essenciais para a análise aqui proposta: o “dom”/“maldiçãO” de habitar extremos conduz o “tornar-se outro” tanto à criação literária (abertura de um heterocosmo ficcional) quanto à loucura (que nos remete, mais uma vez, aos múltiplos sentidos que a **alienaçãO** pode possuir). Essa associaçãO coaduna com a caracterizaçãO dos diversos criadores que habitam o romance, bem como com sua atmosfera de incerteza: qual limiar estabeleceria até onde o “tornar-se outro” da criação literária não se converteu, irremediavelmente, em loucura?

Põe-se, assim, a necessidade de uma ponderaçãO. O isolamento que o professor de biologia estabelece para si – identificado na escassez dos laços afetivos – relaciona-se com a sua demanda interna de compreensãO (do luto, do outro, de si mesmo) e de produçãO (do romance enquanto externalizaçãO dos processos de entendimento). “A necessidade de estar só — assim como a amargura da própria solidãO — é característica do melancólico. Para que o trabalho seja realizado, precisamos estar sós — ou, pelo menos, não nos prendermos a

relacionamentos permanentes” (SONTAG, 2017, p. 93).⁴⁷ Seu trabalho se configura no gênero híbrido diário-ensaio-romance, mais uma vez evocando características essenciais de sua personalidade: a necessidade de uma expressão de si, os recursos de uma escrita científica, o gosto pela literatura. Seu produto final, por complexo que seja, é inequivocamente um livro; e o livro “não é apenas um fragmento do mundo, ele próprio é um pequeno mundo. O livro é uma miniaturização do mundo, que o leitor habita” (SONTAG, 2017, p. 91)

Nesse momento, passamos a considerar a questão dos autores enquanto aqueles que passaram pelo processo de **criação** do objeto que lhes é peculiar – para além do comportamento saturnino de J.M.E. e do professor de biologia, há ainda um escritor que não foi mencionado. Osman Lins não escapa ao jogo de inter-relações e projeções narrador-personagem⁴⁸; o relato abaixo, extraído de uma entrevista com o autor, nos fornece dados para compreender a relação que Lins estabelece com sua criação:

A Rainha dos Cárceres da Grécia, romance escrito em forma de diário, foi sendo datado exatamente de acordo com os dias em que estava sendo escrito, tratando-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos de cada dia. [...] *A Rainha dos Cárceres*, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, é mais voltada para o cotidiano, o temporal, o efêmero (STEEN, 2008, p. 156).

A vinculação da escrita a uma temporalidade objetiva – os dias do diário são os dias de Osman Lins, inclusive com indicações de circunstâncias externas concomitantes à sua escrita⁴⁹ – revela uma forte presença do autor mais concreto, imiscuído em sua obra. É impossível afirmar de forma categórica qualquer intencionalidade de criação; contudo, o *efêmero*, inerente à dimensão temporal, é uma característica que dialoga com os já analisados temas da morte e da separação. Se Lins se inscreve, na terceira R.C.G., dentro dessa dimensão cotidiana e temporal, podemos pensá-la a partir do que diz Sontag: “Para o indivíduo nascido

⁴⁷ Confirmamos seu alinhamento com essa perspectiva de criação ao retornarmos à epígrafe dessa sessão (ver página 46).

⁴⁸ O processo de “projeção alegórica”, desenvolvido a partir de como o conceito da **alegoria** é caracterizada por Benjamin na **Origem do Drama Barroco Alemão**, auxiliará a compreensão dessas inter-relações, em desenvolvimento no terceiro capítulo desta dissertação.

⁴⁹ Da entrada do diário do dia 30 de outubro: “[...] Para não deixar sem acréscimo o livro e porque o assunto, a meu ver, integra o mundo de Maria de França, resumo a matéria hoje estampada no *Diário Popular*. Noventa e três menores, escoltados por treze homens da lei – alguns destes com capuzes ocultando o rosto –, foram conduzidos num ônibus para o município mineiro de Camanducaia e abandonados no mato [...]” (LINS, 2005, p. 58). A Operação Camanducaia é um dado não-ficcional, desenvolvido ao longo do livro em vários momentos através dos recortes de jornal, que apontam para uma das linhas temporais do romance e para o mundo concreto, objetivo e cotidiano. (Ver em: <<http://jornalggn.com.br/noticia/operacao-camanducaia-violencia-de-estado-e-impunidade-no-brasil>>. Acesso em 18 ago. 2017).

sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos” (SONTAG, 2017, p. 85). É através da linguagem romanesca que Osman Lins, o professor de biologia e J.M.E. se repetem, se integram, se confundem e se desvendam, traduzindo suas repressões e inadequações – sua **alienação**⁵⁰ e, em especial, a forma como ela se torna uma marca da diferença em relação ao outro.

Essa alienação se faz compreender de forma dupla. Ela pode assumir um aspecto psíquico extremado na forma de uma perturbação incapacitante (como é possível conferir em sua definição⁵¹ e, dentro do texto de Lins, também na caracterização da personagem Maria de França, cuja incapacidade faz com que a assistência do Estado seja necessária), mas não se pode desatribuir sua necessidade enquanto tentativa de delinear um sentido individual, ainda que disparatado, que confira alguma sensação de unidade para o sujeito – em especial, como já pudemos antever, para o sujeito melancólico, esse que necessita de um ensimesmar-se reflexivo na busca de respostas para suas inquietações. Certos aspectos teóricos da literatura pautados em alguns conceitos da psicanálise podem auxiliar na compreensão da (in)definição psíquica a que os personagens de ficção também se submetem/são submetidos.

Segundo Eagleton, em sua **Teoria da Literatura** (2006), a psicanálise enquanto viés para os Estudos Literários tem uma contribuição significativa no que tange à expressão do conteúdo psíquico através da linguagem. Os processos de entendimento do sujeito – seja ele, em maior ou menor nível, ficcional – podem passar pelo encadeamento conceitual que se opera na linguagem. Ao mencionar Lacan, Eagleton recorre aos conceitos de metáfora e metonímia (2006, p. 236), procedimentos utilizados pelo inconsciente para a articulação do conteúdo onírico, para explicar o porquê de o psicanalista afirmar que “o inconsciente se estrutura como uma linguagem” (2006, pp. 236-7). As formações identitárias (essas relativas ao processo de entendimento do ser humano inserido na pós-modernidade / contemporaneidade, sobre as quais discutiremos posteriormente, de forma mais detida, a partir de Agamben (2009) e Hall (2011)) podem ser entendidas, como já mencionamos⁵², através do mesmo processo de diferenciação a que Saussure se refere: “um termo ou sujeito é aquilo que é apenas porque exclui outro” (EAGLETON, 2006, p. 249).

A atribuição de sentido a um significante passa pela ausência do objeto significado – uma **alienação** em relação ao objeto referido. Nossa construção conceitual, e

⁵⁰ Ver nota 36.

⁵¹ Ver nota 36.

⁵² Ver página 45 – quando se comenta sobre os reconhecimentos e estranhamentos a partir dos espelhos da diferença.

todo o aparato teórico-crítico construído sobre a questão da representação, se pauta em uma grande ausência: a ausência de um objeto dito “primordial”, aquele sobre o qual apenas falamos porque não o temos a nossa disposição. A partir daí cria-se a necessidade da complexa cadeia de referencialidade que, para a psicanálise, apoia-se no processo metafórico ou metonímico de acesso ao real, a depender do momento da existência do indivíduo: se anterior ou posterior ao que Lacan chama de “ordem simbólica” (EAGLETON, 2006, p. 249).

A linguagem, esse fenômeno altamente complexo e cheio de matizes, é baseada em um encadeamento de ausências. De acordo com Eagleton:

Ao ganhar acesso à linguagem, a criança pequena inconscientemente aprende que um signo só tem significação porque se difere de outros signos, e aprende também que o signo pressupõe a *ausência* do objeto que significa. Nossa linguagem “substitui” os objetos: toda linguagem é, de certa maneira, “metafórica”, porque se coloca em lugar da posse direta, sem palavras, do próprio objeto (EAGLETON, 2006, p. 250).

Esse procedimento é a estruturação da linguagem em si, segundo Lacan; não se pode deixar de perceber, no entanto, como o romance de Lins, com suas características marcadamente metaficcionalis, insere essa mesma questão em uma das problemáticas do livro (que não pode ser chamada de principal, pois qualquer hierarquização que não seja fundamentada pode recender a leviandade no tratamento do texto literário em questão). Já vimos como o narrador busca por soluções para não se perder nos labirintos de recordações que J.M.E. simboliza – a saber, a escolha pelo comentário do livro de Julia, e não dela própria –; ele não consegue, no entanto, se livrar por completo das inquietações e angústias que rondam seu objeto de estudo e de afeto. Por ser um livro, e a esse universo literário estarem intimamente vinculados todos os narradores dos diversos níveis do romance – Osman Lins, o professor de biologia, Julia M. Enone –, é na linguagem que o professor vai investigar a **sua** presença/ausência na representação a cuja análise ele se detém:

12 de outubro

Tardia e desconexa, vem me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, **vi-me** dentro do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que amamos os mortos), e eu quase poderia indagar: “Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?” (LINS, 2005, p. 43, grifo nosso).

Chama-nos a atenção, inicialmente, a semântica do verbo “ver” (em destaque na citação) acompanhada pela questão da **cegueira**. O narrador possui certa enfermidade oftalmológica que esporadicamente priva-o da visão: nesses dias de privação a **inquietação** e o **desespero** se esbatem sobre ele. A necessidade de compreender diferentes questões transporta-o para dentro do romance, e ele **se move dentro dele**, qual um de seus personagens – que não existe, de fato, ou que não pôde por ele ser identificado. A falta de reconhecimento de si no outro – sua **ausência** no livro de J.M.E. – é tão inquietante e desesperadora que ele **quase** poderia indagar sobre sua própria existência, ou pela mínima existência possível que ele poderia desejar, que é a que ele reconhece no romance de Julia, metonímia ficcional de sua autora. O **existir** é colocado em xeque nos momentos de pouca reflexão, de domínio de emoções aterradoras, da cegueira, da privação de uma percepção objetiva: o **quase** indica esse limiar muito tênue que, se cruzado, levaria ao absurdo, à grande loucura da dúvida existencial. Reconhecer-se no outro se torna determinante para o reconhecimento e a validação de si; sem o outro, o **eu** não pode se estruturar. E não são outros quaisquer que podem cumprir com esse papel: existe uma contraparte essencial que, no caso do professor de biologia, é um lugar ocupado por Julia, sua amada ausente. Ela é o mínimo possível de que o professor necessita para sua construção e validação de si; sem ela, nada é viável, e a partir dela todo o restante pode ser feito. Essa relação que o professor estabelece com J.M.E. através da linguagem poderia ser, talvez, compreendida como um corolário da justificativa inicial do professor para a escolha da análise do livro de Julia: o texto vai carregar, sim, aspectos mais objetivos do que as lembranças (os “dédalos a disciplinar” (LINS, 2005, p. 8)); mas, sendo ambos romancistas, é na linguagem do romance que sua comunicação pode se tornar mais efetiva, porque existe uma afinidade expressiva na escolha de seus meios de comunicação.

As diferentes perdas, desde a perda do objeto “primordial” até as perdas individuais mais palpáveis – aquelas das quais provamos quando nos encontramos em uma situação de luto – repetem-se umas nas outras, mantendo uma mesma essência. Para o professor de biologia, a perda de J.M.E. quebra o seu espelho referencial mais vigoroso: a busca para o preenchimento dessa ausência física acontecerá na linguagem romanesca, assim como todo ser humano busca na linguagem, eternamente, os “objetos substitutivos [...] com o[s] qual[is] tentamos inutilmente preencher a lacuna no centro mesmo de nosso ser” (EAGLETON, 2006, p. 252).

O movimento inicial da linguagem enquanto metonímia para a ausência do real, como já vimos em Eagleton (2006, p. 250), aparece em Agamben (2007) a partir do mesmo

elemento inicial: o conceito freudiano do **fetiche**. Ele atribui a esse fenômeno essencial da linguagem o seu “potencial poético”:

[...] não se trata apenas de uma analogia superficial pelo fato de que a substituição metonímica não se esgota na pura e simples substituição de um termo por outro; o termo substituído é, pelo contrário, ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto [...] e é justamente dessa espécie de “referência negativa” que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra (AGAMBEN, 2007, p. 60).

Poderíamos dizer, assim, que seria a criação poética (e, por extensão, a criação literária como um todo, como buscamos estabelecer no capítulo anterior a partir dos comentários acerca da “astúcia da mímese” (MERQUIOR, 1997, p. 26)) a **concentração**, o **aprofundamento**, os **esforços refletidos**⁵³ sobre um potencial que não só pertence ao fenômeno linguístico, mas é dele essencialmente constitutivo.

Verificamos, aqui, uma dialética da coexistência de opostos paradoxais que se desdobram paralelamente, tais como aqueles listados por Lefebvre (1986, pp. 21-22) sobre os quais nos debruçamos no primeiro capítulo – aos quais se unem aqueles referentes ao caráter saturnino da criação literária. Também Agamben (2007) se refere à relação entre presença e ausência em sua análise do fetiche:

[...] o fetiche leva-nos ao confronto como paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetice é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente (AGAMBEN, 2007, pp. 61-62).

É árdua a tarefa de fixar a reflexão sobre o caráter saturnino sobre um único ponto, para não admitirmos, talvez equivocadamente, sua impossibilidade. A dualidade que aqui se apresenta é a mesma que viemos verificando desde os aspectos iniciais da pesquisa; e, segundo Agamben, é essa mesma dualidade que estimula a transmutação da polaridade negativa do signo de Saturno:

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas

⁵³ Esses termos foram recuperados, mais uma vez, do verbete sobre Saturno extraído do **Dicionário de Símbolos** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 806-7).

uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com o seu objeto sob a forma da negação e da carência (AGAMBEN, 2007, p. 32).

Se pensarmos, aqui, de que forma esse movimento simultâneo de *fuga de.../fuga para...* nos indivíduos do romance a cujas ausências aludimos, perceberemos, em todos, a fuga **da** ausência **para** a obra (esta que, segundo Lefebvre (1986, p. 28) está “para além das representações”). A obra de Osman Lins, em todo o seu conjunto, é desenvolvida dentro do contorno deixado pela ausência do rosto materno, como já discutimos no tópico 1.3 do Capítulo 1. O professor de biologia não foge da ausência de J.M.E. apenas para a obra de J.M.E., como inicialmente ele nos provoca supor, mas também para a sua própria obra. Já no caso de J.M.E., aglutinamos todas as ausências sobre as quais o professor nos informa na “possivelmente equívoca” interpretação quiromântica da construção de seu romance, pautada na já referida mão decepada – se nos detivéssemos a uma análise mais aprofundada do discurso construído pelo professor a respeito do romance de J.M.E., perceberíamos, no entanto, a arbitrariedade estipulada pela referência à ausência **da mão**, pois há variados aspectos do que nos é dado a saber sobre J.M.E. que evidenciaríamos sua existência melancólica profundamente marcada por toda uma miríade de ausências.

Não casualmente, identificamos no romance uma saturnina declaração de J.M.E.: “[...] Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu **obscuro trabalho de escrever**” (LINS, 2005, p. 53 – grifo nosso). Partilhando da mesma influência de Saturno, Julia dispensa o que essa influência traria em termos de “nobreza”. Segundo Agamben (2007):

Assim, o deus canibal e castrado, que a *imagerie* medieval representava coxo e empunhando a foice ceifadora da morte, transformava-se agora no signo, sob cuja equívoca dominação a mais nobre espécie de homens, a dos “religiosos contemplativos”, destinada à investigação dos mistérios supremos, encontrava o seu lugar junto ao pelotão “todo rude e material” dos infelizes filhos de Saturno (AGAMBEN, 2007, p. 36).

J.M.E. encarna a dualidade saturnina em sua particular conciliação de opostos: a investigação que ela promove a respeito dos mistérios supremos é feita a partir dos esquecidos, dos “párias” entre os quais ela se reconhece, altamente imbuída de uma consciência social. A grande heroína arquetípica de seu romance: uma ladra, Ana da Grécia. A heroína trágica em que a própria Julia se espelha, como já verificamos: Maria de França, pobre, louca, vítima de abusos, maltratada e esquecida pelo Estado. É junto aos rudes e materiais filhos de Saturno que J.M.E. pertence – sua coerência só se mantém na oposição ao

que a escrita teria de “nobre” ou “luminoso”. A negação desses aspectos garante sua ligação com aqueles por quem ela se dedica ao ofício da escrita: “[...] na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe” (LINS, 2005, p. 196).

Dentro do grande espectro da criação romanesca de Lins, são várias as abordagens do “tornar-se outro” para o reconhecimento do outro e de si: é possível dizer que J.M.E. apresenta um viés mais social, enquanto o professor de biologia traz essas reflexões para uma esfera mais individual. A relação com o outro que o melancólico estabelece, independentemente do viés adotado, apresenta, para alguns, um recurso que possibilite seu manejo, uma postura ativa frente às saturninas tendências à inércia e à paralisia:

[...] para dominar esse outro que os habitava, alguns melancólicos, da Antiguidade até o apogeu da Era Moderna, vieram a público descrever sua experiência, ou escrever a partir dela. Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem (KEHL, 2011, p. 27).

Mais uma vez, deparamo-nos com a representação através da **linguagem**, agora enquanto forma de reinvenção para aqueles que se apartaram (ou foram apartados) do laço social. A descrição de uma experiência – no caso aqui analisado, feita através da escrita ficcional – é trazida a público para possibilitar essa reinvenção/reintegração. Segundo Kehl, esse movimento é próprio de alguns melancólicos, desde a Antiguidade até a Era Moderna – todos esses seres humanos, “infelizes filhos de Saturno”, possuíram e possuem angústias sobre as quais sentiram necessidade de comunicar.

Veremos, no tópico a seguir, como esses sujeitos se inscrevem em seu momento histórico, e em que consiste sua comunicação na época em que as teses sobre a **morte do autor** são uma tendência dominante. Quem seria, afinal, esse que entra no instável e cambiante labirinto da contemporaneidade?

2.2 TESEU CONTEMPORÂNEO

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. [...] Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que falta à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. Aí surge o problema: permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. Não é uma tarefa das mais fáceis (CAMPBELL, 1990, p. 137).

A busca pelo reconhecimento de uma identidade, seja ela individual ou coletiva, é um empreendimento essencial do ser humano. A depender da época em que vive, o sujeito disporá de referências específicas em relação às quais poderá se pautar; a história da humanidade, ao longo de seu curso, apresenta e continuará apresentando modificações epistemológicas que vão determinar novas chaves de compreensão da complexa questão que ora se coloca.

Stuart Hall (2011), em seu livro **A identidade cultural na pós-modernidade**, aponta aqueles por ele reconhecidos como os “grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou que sobre ele tiveram seu principal impacto” (HALL, 2011, p. 34) que precipitaram o descentramento final do sujeito cartesiano: i. o pensamento marxista; ii. a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud; iii. a linguística saussureana; iv. Foucault e o “poder disciplinar” e v. o feminismo como crítica teórica e movimento social. Detivemo-nos, para esta pesquisa, nos itens ii e iii, em função do que se discutiu anteriormente sobre a melancolia, tendo em vista os paralelos que pudemos perceber entre a questão da linguagem e a estruturação da psique do sujeito.

De forma análoga aos outros teóricos a que recorreremos para desenvolver nossos apontamentos do eu em relação ao “outro”, Hall também recorre à concepção lacaniana no que concerne a inserção do indivíduo nos sistemas simbólicos: “A formação do eu no ‘olhar’ do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual” (HALL, 2011, p. 38). Língua, cultura e diferença sexual são, inclusive, aspectos altamente inter-relacionados e

determinantes para o sujeito, de forma isolada e conjunta. Essa determinação não pode sugerir, no entanto, uma **fixação** dessa identidade:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2011, p. 39).

A plenitude e a inteireza não são atributos do sujeito moderno, como já verificamos em Adorno (2012, p. 35) quando, em sua discussão sobre o ensaio como forma, ele aponta para a natureza fragmentária do ensaio e sua necessária coerência em relação à maneira como modernamente se concebe a realidade. O movimento que a busca por uma unidade provoca no sujeito, ainda que remeta a um estado cujo alcance final é ilusório, é motivado por uma **falta** (uma ausência), e é ela que nos coloca em relação com o outro.

Essa relação é o que fundamenta o mecanismo de funcionamento da linguagem. De acordo com Hall (2011):

[...] os significados das palavras não são fixos, numa relação um a um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a “noite” porque ela *não* é o “dia”. Observe-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser (HALL, 2011, pp. 40-41).

A revisão desses aspectos relativos a identidade e língua surgem, aqui, na definição de um teórico que desenvolve essas questões a partir da nomenclatura “pós-modernidade”. Sabemos o quão difícil é a conceituação desse termo e as implicações que o seu uso traz; buscamos, ao longo da pesquisa, não apresentá-lo sem outro termo relacionado, a “contemporaneidade”.

Pontuar extensivamente o que esses termos possuem de desvantagem ou vantagem em seus usos não é tarefa que agora nos compete, visto que demandaria um tanto mais de leituras para que alcançássemos níveis razoáveis de elaboração e definição. Selecionamos as citações aqui presentes para oferecer concepções sobre a cronologia em que o romance pesquisado se insere considerando a complementaridade de suas metodologias:

Hall nos oferece um raciocínio histórico a respeito de cultura e identidade, fundamentando-se no que ele considera haver de mais significativo para sua compreensão no contexto da segunda metade do século XX.

Agamben (2009), por sua vez, promove um raciocínio mais poético-filosófico em seu ensaio **O que é o contemporâneo**: a despeito da diversidade metodológica, encontramos convergências significativas com o que Hall estabelece sobre a pós-modernidade, bem como com o que vimos refletindo a respeito do romance metaficcional, a questão da ausência-presença relativa às representações, e as figurações da melancolia e do caráter saturnino na criação literária.

Interessou-nos, sobretudo, a reflexão promovida sobre o contemporâneo e seu aspecto **temporal** (lembramos, aqui, que Saturno é o deus romano do tempo, que encontra no Cronos grego o seu análogo). Assim defende o filósofo italiano o seu ponto de vista sobre a questão:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59 – grifo do autor).

A conciliação de opostos aparece aqui mais uma vez, na definição do que seria a contemporaneidade. Já vimos de forma relativamente detalhada o paradoxo evocado na temática da obra; é interessante perceber, contudo, que essa definição não restringe o contemporâneo a um momento específico da cronologia da humanidade, a despeito do relevo que suas características apresentam no nosso momento atual. De forma muito semelhante, Hutcheon (2013) define a narrativa narcisista: ela não se limita enquanto procedimento formal exclusivo da pós-modernidade, mas nela alcança grande dispersão e destaque.

A **dissociação** temporal enquanto característica do contemporâneo chama-nos a atenção tanto por sua contradição intrínseca quanto por sua possibilidade de relação com o **despojamento**, a **separação** e a **ruptura** evocados na definição simbólica de Saturno (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, pp. 806-7). Agamben (2009) defende, ao referir-se ao poeta, que:

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. [...] O outro grande tema – também este, como o precedente, uma imagem da contemporaneidade – é o das vértebras quebradas do século e da sua sutura, que é a obra do indivíduo (AGAMBEN, 2009, p. 61).

A **obra** enquanto **sutura** de uma quebra, de que nos fala Agamben, muito se nos afigura como a montagem do quebra-cabeça proposto nessa pesquisa, em especial no que tange à reflexão de Lefebvre (1983), trabalhada no Capítulo 1, a respeito de como a obra preenche o abismo da representação reunindo o par de opostos presença-ausência (cf. LEFEBVRE, 1983, p. 28). O poeta (aquele que faz um uso “não servil” da linguagem) não é, contudo, um solucionador da problemática mas, antes, um intermediário, pois ele é simultaneamente a fratura promovida no tempo e o produtor da obra que lhe servirá de sutura.

Como já observamos em nossos apontamentos sobre o caráter saturnino da criação literária de J.M.E., esse papel desempenhado pelo poeta não possui, em si, um aspecto dito “luminoso”. Segundo Agamben (2009):

Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da nossa época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (AGAMBEN, 2009, pp. 62-63).

Uma consulta direta ao texto deste ensaio oferece a interessantíssima reflexão entre luzes e trevas que Agamben promove na análise fisiológica do olho humano; aqui nos coube perceber, no entanto, a mesma contestação de uma inércia/passividade que seriam próprias daqueles que se envolvem com o aspecto obscuro do tempo, de forma geral, bem como de seu próprio tempo (o sujeito sob influência do signo de Saturno, poderíamos dizer). Impossível, neste momento, não nos referirmos a duas imagens já mencionadas: a primeira, a enfermidade oftalmológica do professor de biologia, que o submete a períodos de **cegueira** em que, curiosamente, ele **enxerga** aspectos de si mesmo, de J.M.E. e de seu livro que, de outra forma, ele não perceberia (cf. LINS, 2005, p. 43 – e a análise dessa citação feita no tópico anterior). A segunda: os enormes e iluminados olhos de Saturno representados na obscura pintura de Goya, presente no Anexo B dessa dissertação. É através dos olhos saturninos que se percebe o “escuro especial”, a obscuridade significativa tão somente para aquele que consegue mergulhar nas trevas do presente em que vive e, aí, capturar, na fratura

do tempo, no labirinto representado por aquilo que nos escapa, a ausência-presença a partir da qual a obra é composta.

Parece-nos curioso, no entanto, que, mesmo com a defesa do descentramento e da fragmentação do sujeito, com sua identidade fluida, essencialmente constituída de opostos paradoxais, em constante processo de identificação com o outro, ele tenha um papel tão demarcado, tanto no texto do romance quanto nesta pesquisa. A época em que o romance foi escrito é vigorosamente permeada pela discussão da morte do autor, de maneira que essa reflexão teórica aparece de forma evidente no corpo do texto. Buscaremos refletir, portanto, se essa aparente contradição apresenta possibilidades de síntese para a movimentação dialética aqui identificada.

O professor de biologia, em suas divagações iniciais a respeito das motivações para a sua escrita, faz um levantamento analítico dos prós e contras de escrever sobre a obra de Julia M. Enone. Questiona-se, a partir de dados concretos externos (a propaganda das porcelanas de Delft, um conceito firmado por certo teórico romano dos estudos literários), sobre a validade de analisar uma obra com cuja autora ele possuía “reações estereotipadas de admiração ou confiança” (LINS, 2005, p. 11). Chega o autor, em seguida, ao emblemático questionamento: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria sido eu amante de ninguém?” (LINS, 2005, p. 11).

É nesse momento que o professor de biologia defende seu ponto, evocando a noção de autoria, e citando o Pierre Menard borgiano como argumento de autoridade – sua argumentação crítico-teórica é embasada em conceitos derivados de um conhecimento a respeito das discussões em voga no campo dos estudos literários de então. Porém, o personagem em questão não apenas contradiz seu embasamento, como o despreza: “Além do mais, estando eu longe de ser – e do desejo de ser – um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente” (LINS, 2005, p. 12). A simulação de Osman Lins em professor de biologia (Osman Lins fora, até pouco antes da publicação do livro, professor universitário) nos deixa pistas que denunciam sua construção, apontando para a questão da metaficcionalidade.

O embate alcança sua investida final no questionamento que abre o texto do dia 10 de junho: “Sim. Por que submeter-me à tendência hoje vitoriosa?” (LINS, 2005, p. 12). É necessário remetermo-nos, seguindo o procedimento osmaniano, a um dado objetivo cotidiano: a obra começou a ser escrita no dia 26 de abril de 1974, como indicado em sua

página inicial (LINS, 2005, p. 7)⁵⁴. Os anos 60 e 70 trouxeram à tona uma reflexão já consagrada dentro dos estudos literários: a tese da morte do autor. É a essa “tendência *hoje* vitoriosa” (LINS, 2005, p. 12 – grifo nosso) que o professor de biologia se opõe, contra-argumentando-a.

Buscamos verificar de que forma a tese da morte do autor dialoga com a construção do romance em questão – ainda que refutada e questionada, ela sustenta as relações de causa e consequência do enredo, não apenas em sua elaboração inicial, mas ao longo de todo o romance. Avaliaremos, aqui, quais são seus pontos de convergência e divergência a partir dos ensaios *O que é um autor*, de Michel Foucault (2017), e *A morte do autor*, de Roland Barthes (2017): em especial, buscaremos nos deter em como a ausência, tema central da nossa pesquisa, afigura-se conceitualmente nesses ensaios, e as possíveis motivações pelas quais essa tese aparece tão explicitamente no corpo do texto do romance.

A formulação de Foucault sobre o tema dispensa, em seus apontamentos iniciais, a longa reflexão a que viemos nos referindo sobre a “amarração de um sujeito na linguagem”:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2017, pp. 6-7).

Para o filósofo, a libertação que a escrita adquire em relação à expressão conduz ao desaparecimento do sujeito no espaço do texto. A escrita enquanto “jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante” (FOUCAULT, 2017, pp. 6-7) possui fortes pontos de contato com a discussão relativa à metaficção, a que aludimos, a partir de Hutcheon (2013), no Capítulo 1.

Esse não é o único aspecto comum entre as elaborações teóricas, no entanto. Segundo Barthes (2017), a escrita começa a partir do momento em que o autor, enquanto ente

⁵⁴ “A *Rainha dos Cárceres da Grécia*, romance escrito em forma de diário, foi sendo datado exatamente de acordo com os dias em que estava sendo escrito, tratando-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos de cada dia” (STEEN, 2008, p. 156).

que orienta o sentido a ser decifrado, “morre”: rompe-se com a divindade detentora das chaves de decifração do texto, entregando-o enquanto escrita para aquele que vai estabelecer o sentido real e individual (o único possível) do texto: o leitor.

[...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação [...] mas sim aquilo a que os linguistas, na sequência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida [...] (BARTHES, 2017, p. 4).

O caráter performativo da linguagem literária assemelha-se ao **ato de fala**; não é mais uma questão de registro, mas a fundação de uma nova realidade, de uma nova existência, em relação à qual é indiferente aquele que performa essa fundação – porque a única relação que vai importar em termos de sentido, no fim, é a da performance e o seu receptor, o leitor.

Nesse sentido, pode-se observar certa continuidade teórica tanto em relação à caracterização de Hutcheon (2013) da metaficção enquanto fundação de um “heterocosmo”, em que o leitor possuirá um papel muito mais ativo de criação do que aquele que desempenha em relação ao “realismo formal”, quanto a respeito da reflexão a que submetemos a concepção de Lins, que também compreende a escrita como uma fundação cósmica: uma nova passagem do caos ao cosmos acontece quando da produção de um texto ficcional. Foucault trabalha a mesma questão da performatividade dos atos de fala quando delibera a respeito do que representa o “nome do autor”:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (FOUCAULT, 2017, p. 14)

O risco da escrita se equilibra pelo benefício da propriedade quando do reconhecimento da **autoria**, essa que surge no fim da Idade Média, segundo toda a historiografia do função-autor feita por Foucault no mencionado ensaio – historiografia essa

que não nos compete agora esmiuçar. Essa autoria, no entanto, não tem a função de glorificar o sujeito, em sua própria escrita, enquanto herói que se sacrifica, tendo em vista que esse sacrifício já acontece na existência do escritor – este que se isola do restante do mundo para dedicar-se ao seu ofício, como buscamos verificar no tópico anterior. A única marca que ele deve deixar no texto é a da sua **ausência**:

Esse [o parentesco da escrita com a morte] logo subverte um tema milenar; a narrativa, ou a 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 a imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita. De uma 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 Shehrazade é o avesso encarnado 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 feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente 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. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. [...] Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor (FOUCAULT, 2017, p. 7).

O desaparecimento das características da individualidade do autor dentro de seu texto serviria à necessidade atual de ressaltar o significante do texto literário metaficcional, seu **corpo**, aquilo que passou pela “morte” que Hutcheon (2013) vincula analogicamente com o mito de Narciso. No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2012) defende não a subversão do tema milenar da imortalização do herói na narrativa – antes, ele aproxima o indivíduo antigo do contemporâneo, à medida que ele “liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2012, p. 62). A forma como as individualidades são anuladas diferem, no entanto: o indivíduo antigo tem sua subjetividade anulada em nome da relevância do coletivo, enquanto o contemporâneo se desintegra por uma absoluta impossibilidade de criar sentidos objetivos.

Isso se expressaria, na narrativa contemporânea, através de uma fluidez de referencialidade que o texto apresenta em relação ao narrador de primeira pessoa. Segundo Foucault:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor *ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do escritor fictício: a função-autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses “quase-discursos”. Na verdade, **todos os discursos que possuem a função-autor comportam essa pluralidade de ego** (FOUCAULT, 2017, p. 19, grifo nosso).

Essa fluidez de referencialidade apresentaria alguma relação com o fato de Osman Lins não ter atribuído ao seu narrador principal (o autor da segunda R.C.G.) um nome próprio? O “professor de biologia”, não se identificando com um **nome**, torna-se, antes de um sujeito unívoco, uma abstração, um estilhaçamento de sujeito, um fragmento: ninguém é tão somente o papel profissional que desempenha. Se o *status* de “professor de biologia” nos dá bastantes pistas a respeito de como esse sujeito vai se comportar enquanto personagem ao longo do texto do romance, muitas vezes ele serve exatamente para despistar os “signos de sua individualidade particular” (FOUCAULT, 2017, p. 7); muitas vezes há mesmo uma contradição na caracterização desse sujeito sem nome. Esse narrador, no entanto, não nos deixa permitir que essa questão passe despercebida: ao mesmo tempo em que ele se apaga, ele denuncia seu próprio apagamento⁵⁵ – característica particular da narrativa metaficcional, que inclui em si sua própria crítica, como já tencionamos verificar. As citações do romance inseridas na nota 55 são, em outras palavras, a elaboração crítico-teórica da questão do narrador, aqui problematizada a partir dos teóricos que colocaram em voga a discussão da

⁵⁵ Podemos verificar essa denúncia em pelo menos dois momentos distintos do romance: na entrada do diário do dia 24 de janeiro: “Escrevia, ontem, quando ficou insensível o meu braço direito e, ao mesmo tempo, eu não conseguia lembrar os termos *braço* e *mão*. Via-o e tocava-o, conseguia movê-lo (sem firmeza, sim), mas era como se ele fosse o espectro anônimo e o braço verdadeiro estivesse em outro mundo, não sei dizer de que maneira. A sensação não durou, e mesmo assim impressionou-me. Coisa parecida sucedeu em outubro com o meu nome, também num dia em que escrevi durante horas” (LINS, 2005, p. 103); e na entrada do dia 18 de setembro, a última do romance: “A consciência das alternativas – tão sedutoras! – que oferece esse monólogo centrado no ‘eu’ (no ‘eu’ de quem, amigos, no meu?) provoca em mim uma exaltação repassada de júbilo e terror, como se eu até agora estivesse disfarçado, como se viesse desempenhando um papel, como se escondesse a minha natureza real ou não possuísse verdadeiramente uma. [...] Temo, porém, que muitos já recusem, suspeitosos, a minha identidade e, portanto, a minha natureza. Não irei persuadi-los do contrário” (LINS, 2005, p. 212).

morte do autor das décadas de 60 e 70. Quando o professor de biologia questiona, a si mesmo e ao leitor, em que “eu” seu monólogo está centrado, esse questionamento que se põe tem exatamente a mesma natureza da crítica que Foucault faz ao sujeito de sentido e identidade unívocos:

Será que, empreendendo a análise interna e arquitetônica de uma obra (quer se trate de um texto literário, de um sistema filosófico, ou de uma obra científica), colocando entre parênteses as referências biográficas ou psicológicas, já se recolocaram em questão o caráter absoluto e o papel fundador do sujeito? Mas seria talvez preciso voltar a essa suspensão, não para restaurar o tema de um sujeito originário, mas para apreender os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito. Trata-se de inverter o problema tradicional. Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? **Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso** (FOUCAULT, 2017, p. 28, grifo nosso).

O sujeito não é um fundador fixo do discurso, e Osman Lins pactua com isso, como se pôde observar na construção dos personagens responsáveis por papéis de autoria dentro do romance, muitas vezes imiscuídos uns nos outros (situamos paralelamente, a esse respeito, as autorias referentes a Lins, ao professor de biologia e à J.M.E., responsáveis por cada um dos três níveis de construção romanesca d’**A Rainha dos Cárceres**, cada qual com sua ausência motivadora – que, ao fim e ao cabo, derivam-se de uma única ausência original, a mesma que põe em curso a cadeia metonímica de que se compõe a linguagem). Por que, então, haveria, dentro do romance, essa oposição explícita à “tendência hoje vitoriosa” da morte do autor?

O autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função-autor. (FOUCAULT, 2017, p. 35).

O que propomos enquanto possibilidade de solução para esse impasse é a recusa de absolutos – direcionamento próprio da contemporaneidade, como já vimos, que não adota um único ponto de vista, mas, sim, tende a fundir opostos em sua caracterização. Ou seja: não é que o autor não exista – ele apenas não existe enquanto indivíduo único e unívoco, o pilar

em que a crítica anterior às teses sobre a “morte do autor” se sustentava. Ele é apenas **uma** das várias funções de que o texto se compõe. O autor existe **dentro** de uma função, ele não é um pilar irrevogável do texto – e essa discussão é necessária, segundo Foucault, para que não nos pautemos em um caráter absoluto do autor dentro do texto, como se ele fosse uma entidade não passível de problematização. Se Osman Lins contesta a tese da morte do autor, ele não a faz completamente: a contradição, altamente dialética, é um dos métodos organizadores do discurso d’**A Rainha dos Cárceres**. Verificaremos, no capítulo a seguir, como essa questão da autoria, bem como os questionamentos de ordem teórica que se estabelecem ao redor dela, é transmitida para a caracterização dos personagens a cujas análises nos deteremos.

3 O JOGO ALEGÓRICO: LABIRINTOS REFLETIDOS EM ABISMO

Transitam as personagens em um espaço simultaneamente real e irreal, que o estado mental de Maria de França justifica ou simula justificar: A Rainha dos Cárceres da Grécia, insisto, é um tecido de simulações (LINS, 2005, p. 117).

Tentamos estabelecer uma linearidade mínima ao longo do texto dessa dissertação, visto que, uma vez que se entra em um labirinto, não há como escolher dois caminhos simultâneos quando nos deparamos com uma bifurcação. Se toda escolha implica uma angústia (o que teria acontecido se tivéssemos optado pelo outro caminho?), como efetivamente implicou, há qualquer coisa de misterioso, ausente em nossas projeções iniciais, que fez dos caminhos percorridos um todo com alguma coerência. Há um maravilhamento particular, para nós, em cada encaixe teórico constatado – principalmente porque muitos deles foram antes intuídos do que premeditados.

Este texto acadêmico partilhou, em alguns momentos – e é inegável, neste ponto, a influência do texto osmaniano em quem aqui escreve –, da sensação/tentativa de procedimento da composição textual enquanto **tessitura**. Penélope tece a ausência de Ulisses diuturnamente – tecemos, aqui, uma série de ausências inomináveis que ganharam uma forma inesperada, uma vez que a intuição a que aludimos escapa, muitas vezes, à compreensão lógica e suas projeções.

A etimologia pode parecer, em alguns momentos, um preciosismo, mas o apoio por ela oferecido não nos deixa de ser grato. O dicionário Houaiss traz, na definição do verbete “texto”, sua origem do verbo latino *tēxo*, *-is*, *-xui*, *-xtum*, *-ěre*: “tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar, construir sobrepondo ou entrelaçando” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 2713). Verificamos, pois, a validade argumentativa de Adorno (2012) a respeito do ensaio, considerando a imagem que origina a palavra de que dispomos, em língua portuguesa, para esse ato, oral ou escrito, de composição:

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos (ADORNO, 2012, p. 30).

Seria dispensável, neste momento, apontar a densidade que **A Rainha dos Cárceres da Grécia** apresenta em cada aspecto de seu hibridismo formal. Interessa-nos sua menção ao “tecido de simulações” (LINS, 2005, p. 117) e o entrelaçamento, tanto de conceitos quanto de todos os outros elementos constitutivos do romance, de que nos fala Adorno, relacionando-o à “fecundidade dos pensamentos” (ADORNO, 2012, p. 30).

O fragmento do tecido romanesco por que optamos analisar refere-se aos seus personagens-narradores, e algumas pontas em que eles se amarram a outros elementos das narrativas por eles compostas e/ou as que os rodeiam. Como praticamente tudo o que há no romance em questão, sua tessitura apresenta caráter dúbio: a superposição/entrelaçamento de seus elementos ora preserva, ora apaga os limites que os definem enquanto unidade. Para viabilizar a análise pretendida, recorreremos ao conceito benjaminiano de **alegoria**, presente no ensaio **Origem do drama trágico alemão** (2016). A chamada “projeção alegórica” que relaciona os personagens analisados buscará auxiliar a compreensão desse jogo de espelhos em que Osman Lins, o professor de biologia, Julia M. Enone, Maria de França e Ana da Grécia se encontram, tanto no nível da forma (como já verificamos na discussão sobre a *mise en abyme* em Hutcheon (2013)) quanto no nível temático (em que os personagens foram submetidos à chave de compreensão que o simbolismo saturnino oferece). Tencionamos esmiuçar minimamente a alegoria em Benjamin para, depois, dedicarmo-nos propriamente a essa análise.

3.1 A ALEGORIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Uma distinção inicial se faz necessária à conceituação do alegórico. Signo, símbolo e alegoria são formas diversas de representação: cada uma traz, em si, o apontamento de uma ausência, de algo que está fora de alcance. Nas discussões sobre linguagem aqui desenvolvidas, para as quais nos pautamos em certas concepções da psicanálise na tentativa de compreender a natureza do signo linguístico, pudemos verificar em que consiste esse movimento específico, abstração que norteia o uso da linguagem como um todo. Benjamin situa a alegoria paralelamente a esse movimento: “a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas **expressão, como a linguagem, e também a escrita**” (BENJAMIN, 2016, p. 173 – grifo nosso). Essa definição vai de encontro ao que se poderia atribuir de simplicidade à compreensão do conceito. O autor contrasta a alegoria com o **símbolo** – vejamos o que tal comparação pode revelar:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo. O estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruga violentamente o movimento dialético (BENJAMIN, 2016, p. 176).

Se o abismo da alegoria apresenta uma movimentação dialética violenta, é nisso que ela se difere do signo – e sua aparência de “autossuficiência indiferente” – e do símbolo – e sua absorção do sentido em uma interioridade tão complexa e obscura quanto à de uma floresta. A dialética fundamental de que a alegoria se constitui, não sendo menos complexa que a do símbolo, não possui sua plácida aparência: sua movimentação é trazida para a superfície, de forma a explicitar o conflito que ela carrega consigo. “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2016, p. 189) – discutimos previamente o quanto o fragmentário foi uma objeção contra o ensaio apontada por Adorno (2012) em sua defesa do “Ensaio como forma”; discutimos, também, como o romance contemporâneo absorveu o fragmento enquanto procedimento. Se o ensaio e o romance contemporâneo lançam mão do fragmento por rejeitarem uma concepção totalizante do real, o que o Barroco traz, de acordo com Benjamin, é uma oposição ao “mundo luminoso do símbolo” (BENJAMIN, 2016, p. 171), próprio do Renascimento.

A teoria de Benjamin sobre a alegoria apresenta outros pontos de contato com a discussão desenvolvida nos capítulos anteriores. O fragmentário nos conduz diretamente à questão da ausência, em especial no que recuperamos de Agamben (2007) em sua reflexão acerca do objeto-fetichismo: “como presença de uma ausência, [o objeto-fetichismo] é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para [...] algo que nunca se pode possuir realmente” (AGAMBEN, 2007, p. 62). A ruína representa a ausência da totalidade tangível, e assim Benjamin define sua importância para o drama barroco: “O que jaz em ruínas, **o fragmento altamente significativo**, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca” (BENJAMIN, 2016, p. 190 – grifo nosso). Que outro olhar, que não o saturnino, poderia atribuir tanto significado a um objeto essencialmente decadente?

Assim, se quisermos, poderemos dizer que também para os poetas deste período a natureza continuou a ser a grande mestra. Mas a eles ela não se mostra no botão e na flor, mas na extrema maturidade e na decadência das suas criações. O seu sonho é o de uma natureza como eterna caducidade, na

qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história (BENJAMIN, 2016, p. 191).

O olhar do Barroco é saturnino porque olha para a natureza não em sua potência, mas em sua decadência – nos aspectos relativos ao que Saturno simboliza em termos de uma transformação que o conecta diretamente com a ideia da morte, por oposição a tudo aquilo que se ilumina com a expressão da vida. As formas decadentes não permitem sua fixação, justamente porque estão em estágio terminal; em função disso é que o alegórico tem aparência fluida e instável, daquilo que é sempre outra coisa porque está, o tempo todo, ruindo, rumo à destruição: “Para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 2016, p. 195). A luminosidade do símbolo, a vida que o habita, está nele profundamente arraigada, o que garante sua estabilidade; o procedimento alegórico é o de infundir movimentação a um objeto a que a melancolia tirou o sentido:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber; mas o alegorista só não a perderá se a transformar num objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante (BENJAMIN, 2016, p. 195-196).

A fixação de um dado objeto através do procedimento alegórico não faz dele algo de menor do que seus pares de sentido ontológico próprio ou autossuficiente. A alegoria cria um sistema de compreensão particular dentre os que partilham o caráter melancólico saturnino. Seus procedimentos de investimento de sentido em objetos que, para outros, estariam mortos – e, portanto, invalidados – coloca, de fato, o alegórico enquanto forma expressiva tão potente quanto a linguagem, ainda que de natureza diversa. Seu oposto simétrico, no entanto, é o símbolo: sua negação extremada os aproxima em termos de potência:

[...] ao privilegiar a coisa face à pessoa, o fragmentário frente à totalidade, a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens (BENJAMIN, 2016, p. 199).

O que o alegórico promove é a transformação de um objeto que, sob o olhar saturnino, foi esvaziado de sentido; ele transforma esses objetos em “personagens”, com todas as suas características de transitoriedade, obscuridade e decadência. Seu constante morrer é o que faz rugir violentamente, em si, o movimento dialético, eterna fusão de opostos simétricos para a construção de sínteses – é o que movimenta a inércia melancólica, sua tendência a uma cristalização imóvel e infecunda. É, essa, a possibilidade de criação do indivíduo sob o signo de Saturno: ele vai transformar em personagens tudo o que, para ele, é contingente e fragmentado, caminho diverso daquilo que o símbolo ilumina com a sua plenitude de sentido. Buscamos observar, na análise a seguir, os recursos de que os sujeitos do romance lançam mão em suas melancólicas criações – verificaremos, contudo, em que medida a melancolia sorveu o sentido dos objetos, esvaziando-lhes o sentido, e se/onde existe no romance, ainda, alguma forma luminosa de onde derivariam as possibilidades de significação que o melancólico pode ou não atribuir à sua criação.

3.2 ANÁLISE DOS PERSONAGENS

Os densos objetos do poeta, fabricante de sínteses, atraem – hoje, mais do que nunca – inteligências analíticas. Armamo-nos de instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado.

*Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? – de certa maneira se evola. Mesmo pensando assim, sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar o que no romance é uno. 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 Marquezim 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 (LINS, 2005, p. 55).*

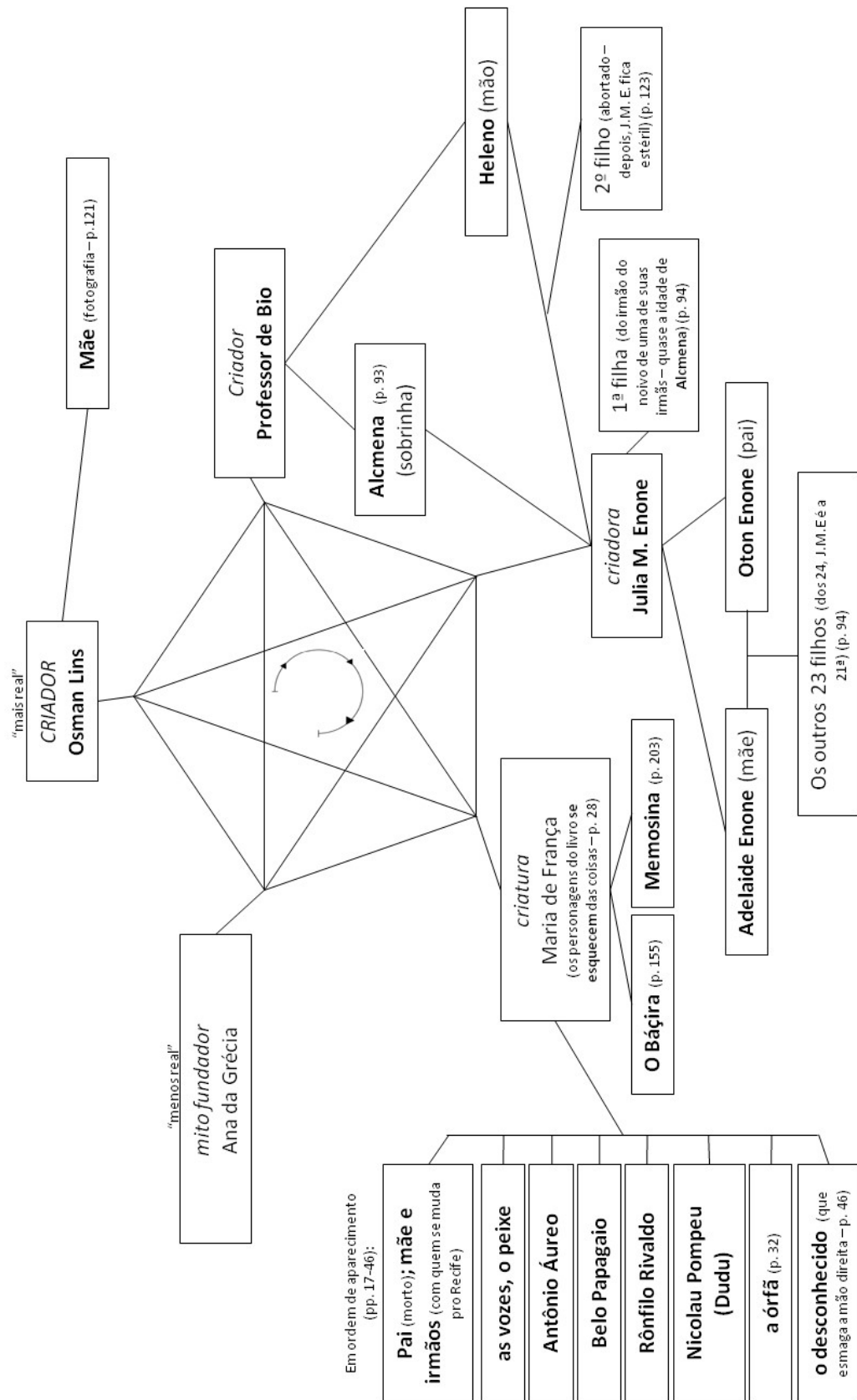
A ironia do narrador metaficcional que se expõe de forma tão evidente para o leitor é um chamado à ação, como pudemos verificar no Capítulo 1. Convoca-se o leitor para um mergulho no texto, de maneira a investigar o jogo de linguagem que lá dentro se opera – e não são poucos os aspectos intrigantes que ele apresenta.

“Os densos objetos do poeta, fabricante de sínteses, atraem – hoje, mais do que nunca – inteligências analíticas” (LINS, 2005, p. 55). A análise que o romance demanda daquele que o lê exige o enfrentamento de algo denso – e essa densidade está relacionada às ideias que foram sintetizadas dentro da linguagem, ou mesmo dos conceitos que compõem a tessitura da narrativa romanesca metaficcional. O narrador atribui esse procedimento ao **poeta** – não nos deixemos levar, no entanto, pelo que o senso comum atribui ao termo, ou já perderíamos, logo a princípio, o que a linguagem d’**A Rainha dos Cárceres** possui de poético.

“Armamo-nos de instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado” (LINS, 2005, p. 55). As ferramentas teóricas de que dispusemos até agora nos auxiliaram a entrar no denso labirinto do romance. Depois de estar às voltas com as reflexões sobre metaficção e representação, ausência e melancolia, habituamo-nos a elas para deslindar, no romance, o que nos convocou com mais urgência: as relações entre os sujeitos que habitam cada uma das camadas textuais.

Movidos por essa intenção, elaboramos o mapa a seguir, para nos orientar no emaranhado de subjetividades de que o romance se compõe:

Figura 1: Mapa parcial dos sujeitos em relação dentro do romance



Fonte: Elaborado pela autora.

Intentávamos decompor o máximo possível das relações que conseguimos mapear – inicialmente, constatamos que não haveria tempo hábil para tanto. Mas “o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – se e a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? – de certa maneira se evolva” (LINS, 2005, p. 55). Alguns de seus emaranhados permanecerão cifrados, para que mantenha uma parcela necessária de sua corporeidade. Ficamos, assim, permanentemente enlaçados no enigma, cuja natureza é invariavelmente cifrada.

Mesmo concordando com o narrador, aventuramo-nos “a separar, isolar, classificar o que no romance é uno” (LINS, 2005, p. 55), qual um professor de Ciências Naturais que se põe a estudar Literatura. São inviáveis, decerto, as pretensões de abarcar a totalidade do texto em questão, ainda que se escolha apenas uma parte de apenas um dos seus aspectos. Pretendemos, contudo, que esta análise contribua para que futuros leitores também sejam enlaçados por esse enigma.

Decidimos não permitir que o narrador nos convencesse da inviabilidade da obra, essa “que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise” (LINS, 2005, p. 55). Percebe-se aqui a atitude dúbia do romancista: ao mesmo tempo em que sua escrita traz termos cuja semântica evoca uma impossibilidade, ela instiga o leitor à decifração. Tentamos buscar, portanto, os sujeitos presentes em cada uma dessas camadas desdobradas, identificando suas intercomunicações a despeito de pertencerem a diferentes universos ficcionais.

3.2.1 *Osman Lins – mãe*

Marcamos Osman Lins como o primeiro criador, em maiúsculas (por ser ele o criador de natureza mais objetiva), bem como definimo-lo como “mais real”, entre aspas (com o objetivo de relativizar, aqui, o conceito de “real”). Apesar de não desconsiderarmos o que a obra de Lins possui de biográfico, trazer essa questão à baila de forma centralizadora para a análise do romance necessitaria de que nos houvésemos detido a outras especificidades teóricas – essa questão poderá, contudo, ser investigada em pesquisas posteriores.

A partir de dados arquivísticos colhidos de forma pontual em um número reduzido de fontes (a saber, a já mencionada entrevista em Steen (2008) e o ensaio de Gurciello (2013)), permitimo-nos considerar o sujeito Osman Lins, assim como sua mãe e a relação que existe entre eles, também como material ficcional – porque a subjetividade de Lins foi, em parte, por ele transmutada em ficção, considerando que o conjunto de sua obra representa,

como um todo, uma busca íntima por suprir uma ausência; mas, em especial, porque definimos esta como a primeira das ausências motivadoras do romance a que nos referimos. Ela aparece em alguns aspectos simbólicos; dedicamo-nos, agora, à sua identificação.

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Dizem que ela se parecia com uma das minhas filhas, não sei. Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência. Não digo que tenha sido traumatizado, mas tenho a impressão que a coisa me marcou. Em consequência dessa morte, passei minha infância praticamente sozinho. (LINS in GURCIELLO, 2013, *online*).

Ainda que Lins reforce o aspecto metafórico da recriação do rosto materno ausente (a cuja reflexão nos detivemos no capítulo 1, ao fim do tópico 1.3), a perda da mãe é por ele definida como “traço fundamental”. Se essa metáfora não alude a algum personagem feminino ou masculino específico, não deixamos de perceber algumas ocorrências do tema da **fotografia** ao longo do romance, das quais destacamos duas:

Há ainda no túmulo a ampliação – oval e em sépia – de uma fotografia. À falta de retrato mais recente ou em obediência ao obscuro desejo de negar, por este modo, a adulta, oferecendo aos eventuais contempladores do monumento uma imagem de inocência, o rosto que ali se tem de Julia, emoldurado num véu claro e fluido, é o da sua primeira comunhão (LINS, 2005, pp. 59-60).

A descrição refere-se à entrada do diário do dia 2 de novembro – o dia de finados. A alusão à fotografia vem acompanhada do tema da morte e de um luto ainda em elaboração; diz-nos o narrador, o professor de biologia, que “O Dia de Finados destina-se talvez a recordar os mortos desde muito esquecidos. Outro é o caso de Julia” (LINS, 2005, p. 59). A fotografia é um auxílio para a memória, uma evocação de presença, mas, no caso de Julia, é uma memória forjada por sua família, a que o professor atribui “à falta de retrato mais recente ou em obediência ao obscuro desejo de negar, por este modo, a adulta” (LINS, 2005, p. 59). O retrato, não sendo fiel à Julia que ele conheceu – e, portanto, não cumpria integralmente com a sua função de representação – não deixa de guardar um traço que seria, para ele, reconhecível: “Prematuro, vela nessa manhã da sua infância o mesmo olhar audaz que possuía ao morrer” (LINS, 2005, p. 60). O rosto de Julia na fotografia oval e em sépia é, dentro do

romance, também um discurso construído por autores que possuíam objetivos específicos nessa construção, e que é passível de diferentes leituras: não o veem da mesma forma aqueles que passam pelo túmulo, o professor de biologia, ou mesmo o ex-marido de Julia, Heleno, a que a próxima citação se refere:

“Depois, ela aparecia e queria voltar. Eu não tinha forças pra dizer não. Era muito bonita nesse tempo. Viu algum retrato dela ainda menina?”

“Vi. Há um no túmulo.”

Derrisória agressão. Atingira-o, eu, mas bem pouco: era um homem com valores arbitrários, e a morte para ele valeria tanto quanto nada (LINS, 2005, p. 121).

O tema da fotografia, mesclado com o tema da morte, aparece, nesse trecho do romance, com outra conotação: refere-se à entrada do dia 26 de fevereiro, quando o professor de biologia relata o seu fatídico encontro com Heleno. A menção à fotografia intenciona uma agressão ao ex-marido; lemos a lembrança da morte, aqui, como uma tentativa de atingir o outro de forma emocionalmente contundente; lança-se mão de tal recurso porque, para o professor, essa morte ainda é uma agressão, e representa uma ferida em processo de recuperação.

Essa primeira relação, que inevitavelmente remete às outras posteriores em alguns aspectos (e que, portanto, será retomada), fala da ausência materna evocada, no romance, através da fotografia, e o quanto essa ausência é pungente para todos os que passaram pela experiência da perda. A respeito do mesmo tema, verificamos, em Carlos Drummond de Andrade (2012), a tradução poética de uma ideia/sentimento afim nos versos finais da “Confidência do Itabirano”: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (ANDRADE, 2012, n.p). Neste ponto, voltamos às hipóteses de Henri Lefebvre (1983) para a compreensão do fenômeno da representação enquanto criadora de abismos – em cada um dos seus lados está, respectivamente, a presença e a ausência, bem como os outros pares de opostos simétricos listados pelos filósofo (cf. LEFEBVRE, 1983, pp. 21-22). Evocamos, aqui, a hipótese pessimista a respeito dessa separação infundida pela representação; se, de acordo com Lefebvre, “La presencia asedia pero nunca se alcanza” (LEFEBVRE, 1983, p. 22 – verificar tradução na nota 27), o primado da ausência na representação, remetendo constantemente àquilo que jamais pode ser alcançado, é que ratifica a fotografia, seja ela de J.M.E. ou de Itabira, enquanto objetos que causam **dor** – a sua materialidade, mesmo exígua (Itabira é

apenas uma fotografia), é a prova de uma impossibilidade, diante da qual só resta a resignação.

3.2.2 *Professor de biologia – J.M.E.*

Se a análise da relação de Lins com a figura materna possui algo de “mais objetivo” porque remete a dados não-ficcionais cujo processo de ficcionalização pôde ser, de alguma forma, acompanhado, as relações a que agora nos dedicaremos ganham um nível de complexidade diferente. Conhecidas as características metaficcionalis do romance em questão, seus personagens ganham um *status* que não nos permite lê-los como lemos aqueles dos romances que Linda Hutcheon (2013, p. 11) diz pertencerem a um “realismo formal”.

Poderíamos nos restringir à simplicidade de tratar do livro narrado pelo professor de biologia como um processo de elaboração do luto pela morte de J.M.E. – não estaríamos de todo equivocados. Uma leitura psicanalítica seria, para tanto, mais apropriada; há nessa relação, contudo, uma força essencialmente literária, que apaga muitas das fronteiras que poderiam existir Julia e o professor (assim como, dentro da criação literária, as fronteiras entre a figura materna de Lins e sua personagem em questão vão desbotando, até que a representação fotográfica assume múltiplos sentidos dentro e fora do romance). Antes de tudo, é necessário considerar que o professor escolhe analisar o livro que Julia escreveu – evidenciando-a, para o leitor, enquanto romancista autora da primeira **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. Esse é o dado ficcional inicialmente apresentado – o professor de biologia, no entanto, vai se construindo ao longo do seu escrito também como romancista, autor de uma **Rainha dos Cárceres da Grécia** própria.

A fim de evidenciar os aspectos comuns entre o professor e J.M.E., elaboramos a tabela abaixo, para comparar citações do romance que trazem reflexões paralelas:

Figura 2: Tabela comparativa de algumas das semelhanças entre o professor de biologia e J.M.E. que constam no texto do romance

	Sobre J.M.E.	Sobre o professor de biologia
<i>O status ficcional</i>	“Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria sido eu amante de ninguém?” (LINS, 2005, p. 11)	“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 Marquezim Enone e <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> , como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia” (LINS, 2005, p. 55).
<i>O ofício da escrita</i>	“‘Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. [...] Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever.’ (Dos papéis de J.M.E.)” (LINS, 2005, p. 53)	“Sou um homem sensível, e, sob esse aspecto, fora do meu tempo, um homem sensível e enlutado, portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou. Sobre-me, portanto, liberdade para conduzir o meu livro, aventura intelectual e também, à sua maneira, ato de amor, nada me obrigando a excluir deste ensaio o que eu não puder elucidar” (LINS, 2005, p. 153).

Fonte: Elaborado pela autora.

Dentro da tabela proposta, vemos consideráveis pontos de contato entre a elaboração desses dois personagens, cuja relação romântico-afetiva aproxima-os de uma forma tão complementar (porque eles já são indivíduos consideravelmente paralelos em seus aspectos e suas motivações) quanto significativa (porque o amor, terceiro elemento da equação que se estabelece entre o professor e J.M.E., vincula-os de uma forma cheia de implicações específicas).

O *status* ficcional de que ambos partilham relaciona-se ao grande jogo metaficcional que vai se desdobrando ao longo do romance. A denúncia de seu aspecto de **criação** dá, a eles, uma plasticidade típica de um universo que não se ocupa de ser verdadeiro mas, sim, **verossímil**. Num jogo em que as regras do real são subvertidas em nome da criação, sua força expressiva se amplia, assim como na linguagem poética: o que seria impossível para a representação em um dito “realismo formal” funde os dois narradores do primeiro e do segundo níveis da R.C.G., não só em nome de uma celebração da prosa de ficção (como lemos, na contracapa da edição consultada, o comentário de José Paulo Paes a respeito do

romance de Lins), mas numa investigação tão aventureira quanto consciente de quais seriam os limites da representação ficcional.

Na caracterização desses personagens, uma mesma paixão os une, que não o amor que sentem um pelo outro (apesar de não haver, no romance, qualquer confirmação explícita desse sentimento por parte de Julia – muitos são os subentendidos do texto): o ofício da escrita. Verificamos, no segundo capítulo, em que consistiria o aspecto saturnino da criação de J.M.E., sua identificação com os “rudes e infelizes filhos de Saturno” (cf. AGAMBEN, 2007, p. 36); a criação do professor partilha desse aspecto, em especial porque o luto permeia a sua análise, já transferida para a obra de J.M.E. em nome do que ele justifica enquanto vantagem: “O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar” (LINS, 2005, p. 8). Pudemos ver, contudo, que essa justificativa se sustenta de forma muito frágil: se o professor de biologia contesta aquilo que se estabelece em seu tempo enquanto crítica à “morte do autor”, é porque, mesmo reconhecendo a necessidade da problematização da função-autor dentro do discurso, ele não considera que o texto esteja totalmente desvinculado da subjetividade daquele que o produz. Logo, o texto evoca, inevitavelmente, recordações e imagens conservadas; e o registro dessa comoção, de mais essa fusão de opostos (o “real” e o ficcional), evidencia qual é, de fato, o objetivo do professor de biologia quando ele se dedica à análise do romance de sua amada morta:

Não. Da belbutina à hipotenusa, dealbar, sintagma insolente haja vista o ofidiano, sutura e nó. Sou eu que assim comando, quero e dirijo, ousio. Por que essas voltas e cercos, esses movimentos de gato? Atacar de frente, disparar na mosca, abrir o jogo. Julia Marquezim Enone é o seu livro e algumas frases reveladoras. Mesmo estas podem não revelar, mas enganar, esconder. Morreu, e eu a amei, o que não quer dizer conhecer. Além de comentário e, parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe?, não o *testemunho de quem conheceu a romancista* (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, a *tentativa de conhecê-la*, sim, de desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda – como se pode amar uma sombra. Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto, como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”), meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: “Quem sou?” (LINS, 2005, p. 197 – grifos do autor).

Se J.M.E. é efetivamente o seu livro, a transferência das recordações para o romance é uma ilusão; nada é posto de forma decisiva, contudo, então as duas possibilidades são igualmente **reais**. Igualmente reais são, enfim, todas as justificativas apresentadas para que o professor se houvesse detido à análise do romance de Julia: para reatar aquilo que a morte interrompeu, para conhecê-la (visto que amar e conhecer não são situações análogas); ou mesmo como movimento de criação, que se apoia em elaborações de natureza puramente ficcional vinculadas a modelos inconscientes em maior ou menor grau. Ainda há, com igual peso, a hipótese que aponta, mais uma vez, para essa relação em que os limites são tão pouco precisos: se conhecer a obra é conhecer J.M.E. e, também, uma busca por si mesmo, em que J.M.E. e o professor de biologia seriam diferentes?

Poderíamos pensar, aqui, na hipótese otimista proposta por Lefebvre (1983) para que se compreenda a representação: “el lenguaje, el saber, la actividad productora y creadora” (LEFEBVRE, 1983, p. 22 – verificar tradução na nota 26), ao mesmo tempo que aprofunda o abismo, é capaz de reaproximar seus dois extremos. A assimilação de J.M.E. no professor de biologia acontece através da atividade produtora e criadora a que ambos se dedicam: a escrita romanesca. Lefebvre identifica esse posicionamento com o de um “metafísico apaixonado pelo absoluto” – o professor de biologia se configuraria, assim, como esse metafísico, que busca respostas para o seu “Quem sou?” na investigação do outro, seu espelho, pela fusão que o absoluto promoveria entre elementos que, em algum momento de difícil definição, foram separados, mas pertencem a uma única origem.

3.2.3 J.M.E. – *Heleno*

A ausência de Heleno em relação a J.M.E. foi inicialmente interpretada pelo professor em função de um emblemático elemento: a mão amputada do ex-marido de Julia. Essa hipótese, por real que seja, é tanto afirmada quanto desmentida ao longo do texto do romance. Escreve o professor, nos primeiros apontamentos identificados sobre este assunto: “Concluída nova releitura, dissipou-se toda dúvida: *A Rainha dos Cárceres* remete-nos constantemente a princípios correntes na quiromancia, cada um dos seus cinco capítulos correspondendo a um dos cinco dedos [...]” (LINS, 2005, p. 51). Os elementos simbólicos da quiromancia, bem como a inserção de certos nomes de personalidades célebres relacionadas a essa antiga arte adivinhatória, disfarçados, entre os nomes dos personagens de J.M.E. (Nicolau Pompeu, Belo Papagaio, Rônfilo Rivaldo), foram sendo paulatinamente identificados pelo professor ao longo do seu diário. O fundo quiromântico da interpretação do

romance de Julia só é relacionado a essa mão amputada depois do encontro entre Heleno e o professor:

Omiti que o de nome Heleno – quando se levantou, eu vi – tinha o braço esquerdo decepado à altura do pulso. Minha omissão não era calculada e não deve ser interpretada como um gesto nobre: não poupava o homem. Eu resistia a enfrentar o fato, insólito, de admitir nele um rival. Não, não em relação a Julia – em relação ao livro. Incapaz de esclarecer se ela desposara um mutilado ou se a amputação ocorrera mais tarde (faltava-me língua para esta pergunta inconcebível), a incerteza roía-me, pertinaz como esses medos, nem sempre falsos, de que progride em nós, discreta, uma doença mortal. Opunham-se as duas versões, cheias de consequências. Sentira ainda a minha amiga, nos seus tenros quadris, as duas mãos do esposo, e era esta a imagem neles sobreviva? A coincidência entre o órgão mutilado e o fundo quiromântico do livro desprestigiava essa hipótese, sobre a qual prevalecia, tão aflitiva quanto absurda, a que surge como o seu reverso: Julia M. Enone, criança, conhece e ama um aleijado, um manco; anos mais tarde, dando a impressão de organizar o seu livro como um jogo de alusões à ciência de ler nas mãos a vida e a morte, na realidade monta-o como um órgão artificial, refazendo, com tão astuciosa alquimia, a mão que falta ao incôngruo parceiro da sua adolescência. Uma doação ambígua como a que antes lhe faz do próprio corpo, e bem mais grave (LINS, 2005, pp. 123-4).

Ressalta-nos a oposição que o professor cria entre as duas possibilidades para o momento da amputação da mão de Heleno, que não lhe foi dado a saber: a primeira versão é registrada enquanto pergunta, brevemente elaborada; a segunda versão é afirmada, em todos os seus detalhes, como se fosse essa a possibilidade eleita enquanto a mais plausível, tendo em vista todas as reflexões por já desenvolvidas a respeito do romance de Julia. É, inclusive, em relação ao romance que o professor admite Heleno enquanto rival – em especial por considerar bem mais grave a composição do livro, alquimia para refazer o órgão ausente no marido, do que a doação que Julia faz de seu próprio corpo. Hierarquiza-se, aqui, o corpo do texto em relação ao corpo biológico. Isso nos remete, inclusive, ao que o professor busca de si dentro do texto de Julia, não conseguindo encontrá-lo sem o auxílio de Alcmena, sua sobrinha⁵⁶. Saber o romance de Julia tão generosa doação a um ex-marido que em tanto lhe feriu seria, de fato, um incômodo pouco nobre, porém compreensível, justificando a resistência do professor em admitir a rivalidade.

⁵⁶ “Por muito tempo haverão de ressoar aqui seu instrumento, seu riso juvenil, seus passos de garça – e quando escrevo *aqui* penso na casa e no livro, este, que mais de uma vez fui tentado a mostrar-lhe. Insistiu em ler *A Rainha dos Cárceres* e me surpreendeu com um testemunho: ‘Vejo o senhor no livro inteiro’. Como eu protestasse um tanto ansioso, esclareceu: ‘Não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui.’” (LINS, 2005, p. 95).

A página seguinte do diário do professor já desmente a versão favorecida, no entanto. O motivo para a mudança de perspectiva vincula-se estritamente com o que viemos discutindo sobre a percepção do sujeito pós-moderno a respeito do real:

Descrevi nas páginas anteriores um processo do qual eu tinha noção, envolvendo os abstrusos meandros dos que amam, sempre expostos a atos vis. Outro movimento mais profundo, entretanto, inacessível à minha percepção e domínio, desenvolvia-se, ia alcançar o livro da ausente a quem amo, minha concepção do livro, e esta madrugada revelou-se.

Por isto, em definitivo, incluirei aqui as últimas anotações. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sem que uma vírgula se deslocasse, sofreu uma transformação anterior. A mão, não a minha ou a de alguém, a mão ideal, abstrata, modelar, que é de certo modo o esqueleto do romance, sua armação, ressecou, ou, para ser mais preciso, ausentou-se, deixando em seu lugar um vácuo. A concepção da obra, tudo o que ministra nas suas artificiosas (e secretas) alusões quiromânticas, o nexos aceito pela tradição – e incorporado ao livro – entre a mão de cada um e os astros, entre cada um de nós e a Criação, tudo recende agora a equívoco. Uma negativa vinda de fora, do nosso universo cambiante e efêmero, por meu intermédio insinuou-se entre os muros da obra e lá está, fora do meu alcance, triste (LINS, 2005, p. 125).

O universo cambiante e efêmero não dá espaço para que “ideais” ou “modelos” sirvam de base para a composição de uma narrativa – e isso se intensifica de voltarmos à caracterização, feita no tópico anterior, do professor de biologia como algum tipo de “metafísico apaixonado pelo absoluto”, que admite uma origem única para tudo aquilo que compõe o universo manifestado, esse “nexo aceito pela tradição entre cada um de nós e a Criação” (cf. LINS, 2005, p. 125). Mais uma vez, percebemos a fusão entre opostos contraditórios; a **dúvida**, porém, instila na interpretação quiromântica do livro essa negativa, **triste**, melancólica, que retira do universo qualquer coisa que ele possuísse de engenhosidade metafísica na sua construção, de maneira que o professor tenciona desistir de suas considerações a respeito do livro de Julia. Sabemos, no entanto, que esse equívoco não foi, efetivamente, determinante para dissuadir o professor: seu livro se estende por outras tantas páginas posteriores. Poderíamos compreender, em função disso, que a motivação do ato criador pode ter, segundo o narrador, diversas fontes, mesmo as mais auto-excludentes; a construção do romance persistirá nessa multiplicidade de pontos de apoio, como verificaremos no tópico 3.3, sobre os mitos e símbolos identificados n’**A Rainha dos Cárceres da Grécia**.

3.3 MITOS E SÍMBOLOS

3.3.1 *Ana da Grécia*

Em que ponto do nosso momento histórico o arcaico e o contemporâneo se tocam? Os manuais de literatura trazem o dado do romance, forma literária burguesa, como pertencente à linha histórica da epopeia⁵⁷. No Capítulo 2, observamos a aproximação que Adorno (2012) promove entre a anulação de uma subjetividade expressa na narrativa, tanto do indivíduo antigo quanto do contemporâneo. Para a análise aqui proposta, pensamos em recuperar a saga do herói, elemento essencial da antiga epopeia, para buscar compreender de que forma o romance contemporâneo se apropria dessa herança do passado.

Referimo-nos, nesta pesquisa, à Ana da Grécia como a heroína arquetípica, cuja saga devida todas as outras sagas heroicas do romance. A célebre história da rainha dos cárceres da Grécia é cuidadosamente ocultada do leitor até as páginas finais do romance; lê-la é recordar muitos pontos substanciais de todas as páginas precedentes. A referência que a figura dessa heroína constitui para aqueles que se dedicam à leitura do romance (aqueles que se arriscam a entrar no labirinto do Minotauro) vem elucidada por Joseph Campbell (1990), em seu **O poder do mito**:

[...] não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde tínhamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo. (CAMPBELL, 1990, p. 131)

Campbell não se refere, aqui, à liquidação da subjetividade contemporânea – mas como desvincular esse movimento de “matar a si mesmo” dessa questão atual? Como contestar o que existe de paralelo entre a referência do ponto crucial da aventura do herói, “onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo” (CAMPBELL, 1990, p. 131), e o ofício da escrita, em que “na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar

⁵⁷ “[...] a epopeia, considerada, na linha da tradição aristotélica, a mais elevada expressão da arte, cede lugar a uma forma burguesa: o romance. [...] A poesia populariza-se, abandonando o exclusivismo dos salões aristocráticos e as cortes amaneiradas. Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopeia, e objetiva atingir idêntico alvo: constituir-se como espelho do povo, a imagem fiel da sociedade” (MOISÉS, 2012, pp. 382-383).

e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe” (LINS, 2005, p. 196)? Podemos considerar a leitura do mito não apenas como conceito arcaico, mas como procedimento atemporal, arquetípico – aquele mesmo que a dúvida do professor de biologia fez ausentar na interpretação quiromântica do romance de J.M.E., mas que, mesmo (parcialmente) desacreditado, permaneceu de forma resistente dentro do romance.

Reproduziremos, aqui, o que consideramos que há de essencial no romance a respeito das linhas gerais que evocam a história de Ana da Grécia. A partir dessa narrativa, prosseguiremos com a nossa análise:

Nesse lugar nomeado Grécia, que, no espírito de Maria de França, flutua como ilha sobre imensa nuvem arenosa, a invencível Ana vagueia até a morte, renegando, obstinada, qualquer ocupação produtiva, compelida ou entregue por princípio a todo gênero de falcatruas, do estelionato ao furto, com a só restrição, que se impõe, de agir sem armas. Sempre a mudar de sobrenome, mas conservando o nome de batismo, para honrar o que ela considera a sua *marca*, sobe, em uma embarcação pintada de vermelho, como as naus alígeras de Ulisses, de Creta ao continente, age na antiga Citera e a seguir em Esparta, cruza o Peloponeso, é presa e condenada em Maratona, em Atenas, em Samos, em Corinto, em pequenas cidades banhadas pelos mares Jônio e Egeu, traçando sobre todos esses nomes, magnificados por acontecimentos históricos e míticos (onde vos bateis agora, preclaro Aquiles e tu, que submeteste a Pérsia?), traçando nova gesta, individual e sem fulgor.

Tal justaposição escapa a Maria de França, apenas atraída pela astúcia com que Ana, persistente e desastrada nos seus golpes, tantas vezes sendo presa e condenada, move-se nos tribunais e entre as grades dos presídios, entidades para Maria de França inacessíveis e, para a atual concidadã de Minos, juiz da corte infernal, decifradas, conseguindo, no cárcere, revisão de processo e perdão, quando não sumia entre os muros como sombra, iludindo a vigilância dos guardas, para surgir e voltar a ser presa nos lugares menos previsíveis, vindo, com o passar dos anos, das penas, dos perdões e das fugas, a personificar uma lenda, a da mulher que conhece, no tramado da força e da administração, todas as saídas – estejam escritas nas leis ou erigidas em pedra –, a ponto de ser recebida com honras nas celas onde é encerrada e receber, sem que houvesse nisto a mínima ironia, o título, por ninguém contestado na parte continental do país ou nas ilhas, de “Rainha dos cárceres da Grécia”.

Quando já se aproximava do fim, um magistrado, no tribunal, pretendeu mostrar aos presentes a maldade que se escondia por baixo dos seus olhos. A resposta, única a restar de tudo que as prisões e cortes da Grécia, durante meio século, ouviram de sua boca, ficou célebre:

“O senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa.” (LINS, 2005, pp. 214-215)

A reflexão que se segue a essa narrativa, na consulta ao romance, versa sobre o “medo de ver como o tempo passa”. Mais uma vez, maravilhamento e espanto: não seria Ana

da Grécia a heroína que teme o poder de Saturno por saber-se a ele subjugada? Todos os seus crimes e a astúcia com a qual ela se livra das suas consequências, bem como o impulso que não a permite jamais fixar-se: o medo do tempo. Se Saturno é “uma força que tende a cristalizar, a fixar na rigidez as coisas existentes, opondo-se, assim, a toda mudança” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 806), Ana foge constantemente para não ver o efeito do tempo sobre as coisas e as pessoas. De que forma sua saga é alegoricamente projetada na saga de Maria de França?

Diz-nos Campbell, quando comenta sobre os estímulos que os mitos oferecem à certa “tomada de consciência”: “Os mitos são infinitos em sua revelação” (CAMPBELL, 1990, p. 157). Em muito essa observação nos remete à semelhança que Linda Hutcheon (2013) estabelece entre a narrativa narcisista e os mitos ou contos de fadas primitivos naquilo que ambos possuem em termos de camadas de significação e suas respectivas chaves de decifração. Maria de França ignora tudo o que Ana da Grécia possui em comum com os heróis gregos e suas consagradas gestas; ela não ignora, porém, o que Ana traz consigo de **heroico**. “Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida” (CAMPBELL, 1990, p. 145). O professor de biologia dissecou essa representação heroica de Ana da Grécia para Maria de França, a “nova modalidade de vida” fundada por Ana, que lhe serve de inspiração: “Ana, para Maria de França, é – o que ela jamais chega a ser – a heroína lúcida, a vidente, movendo-se ágil entre mistérios e obstáculos” (LINS, 2005, p. 216). Maria de França vê no périplo de Ana possibilidade ou, mesmo, uma esperança, de ser algo de além (e de “melhor”, por assim dizer) do que ela é:

Às voltas com papéis que não entende, com instruções que não entende, com deferimentos e indeferimentos esotéricos, com prorrogações misteriosas, Maria de França reconhece desolada que tudo lhe escapa e sonha com ardor a metamorfose suprema: transformar-se em Ana, a Rainha dos Cárceres, compreender o impossível, decifrar.
Iriam ver, então (LINS, 2005, p. 218).

O lado luminoso de Ana é o que motiva Maria de França em sua jornada. Mas todo herói tem seu lado obscuro – a motivação de Ana da Grécia é o medo de saber como o tempo passa. Se essa dimensão do mito escapa à Maria de França, Julia M. Enone não passa por ela ileso, nem tampouco o professor de biologia: apoiando-se na mesma heroína para a composição de suas próprias sagas (em que texto e vida se misturam e se confundem), é ao poder do Tempo que eles se curvam, entre reverentes e rebeldes, em sua escrita literária.

O que a melancólica J.M.E. projeta alegoricamente de Ana da Grécia em Maria de França é a saga heroica frustrada: Maria de França é o fragmento decadente de uma luminosa interpretação da lucidez de Ana. O “fragmento altamente significativo” a que alude Benjamin (2016, p. 190) é a alegoria que Maria de França representa: quando transportada para a realidade social brasileira, o que resta do mito é uma heroína alienada e continuamente derrotada em suas batalhas, olhar saturnino para a caducidade do real. Se a função da personificação alegórica “não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens” (BENJAMIN, 2016, p. 199), o que J.M.E. faz com Maria de França é, a partir de Ana da Grécia, a personificação alegórica de si mesma e de todos aqueles com quem ela se identifica e por quem ela escreve: os alienados, os esquecidos, o pelotão, todo rude e material, dos infelizes filhos de Saturno.

3.3.2 *Memosina*

A gata estéril de Maria de França esgueira-se por entre as frases do romance de J.M.E., de forma que o professor de biologia se dá conta de sua existência apenas quando vê, “na noite de 27 de março, segundo aniversário da morte de Julia Marquezim Enone, um gato enlameado saltar de um caixote de lixo no centro da cidade” (LINS, 2005, p. 203). É esse o mote inicial da reflexão que consta na entrada do diário de 23 de setembro, a última registrada pelo professor, longo fluxo de consciência que encerra o romance.

“Para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 2016, p. 195). Mnemósine, a deusa da Memória, é o símbolo que deriva Memosina, símbolo (des)norteador do romance de J.M.E.:

Conta Hesíodo que no princípio era o caos, tenebroso e sem fim. Mas Gea, a Terra, surge, e dela nascerá o firmamento, Urano, seu igual em extensão, para que a cobrisse toda. Cria ainda Gea os elevados cumes e os abismos talássicos. Recebe dentro de si o próprio filho, Urano, o espaço estrelado, e, dentre os seres fabulosos que engendram, nasce Mnemósina, a Memória. Memosina ou Mimosina são desfigurações desse nome, culto e sem halo emotivo.

Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o entendimento e a direção, o rumo (LINS, 2005, p. 205).

Memosina é a desfiguração de Mnemósine: sua conversão em símbolo para dentro do romance passa por uma negação do que a deusa da Memória tem de “culto e sem halo emotivo”. Ao contrário da mãe das Musas, Memosina é estéril: ela não tem, em si, a possibilidade de gerar, análoga ao poder de “Criação” que o ato de recordar traz consigo. Poderíamos dizer, assim, que ela simbolizaria tudo o que o romance de J.M.E. (e do professor?) traz, em si, em termos de **desfigurações da memória**:

Memosina, pequeno animal deplorável, concentra em si o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica (onde nasce e como fazê-la regredir?) que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem razão (LINS, 2005, pp. 206-207).

Se Memosina tem uma força mitológica dentro do romance enquanto símbolo da obliteração da memória, precisamos verificar, antes, a extensão que a força do mito alcança enquanto narrativa de referência (tal como a da saga da heroína Ana da Grécia), para tentarmos calcular, ainda que minimamente, a penetração que ela alcança na construção de seu sentido, inculto e emotivo, dentro dos níveis de que a R.C.G. se compõe:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* (ELIADE, 1986, p. 11 – grifo do autor).

A deusa Mnemósine, segundo o mito recuperado pelo professor de biologia na **Teogonia** de Hesíodo, carrega em si aquilo que Eliade (1986) atribui à função do mito: ela conta como a Memória veio a **ser** no Cosmo, segundo a concepção helênica da criação. Memosina **funda** novamente esse momento de criação (acontece, no romance, uma nova passagem do caos ao cosmos), mas nesse novo cosmos romanesco, a “enfermidade metafísica de que romance e mundo estão impregnados” vem simbolizada no mito reconfigurado, que dê a dimensão desse novo aspecto do real: “Não só os figurantes dos quais depende a sorte de Maria de França têm memória curta: também ela é propensa a esquecer. Nessa faixa, esquecer não aparece como um fato monstruoso, um desvio, e sim como signo da erosão do mundo, do seu desgaste” (LINS, 2005, pp. 208-209). Essa concepção do mundo em desgaste refere-se, uma vez mais, ao que o mundo contemporâneo oferece em sua composição: o contingente e o fragmentário, o duvidoso que dissipa a possibilidade de vínculo com arquétipos modelares.

Sua menção introduz, portanto, o que Calíope, musa da epopeia, canta sobre a gesta contemporânea: como mover-se em um mundo sem memória? O que a obliteração da memória limita em termos de atuação do indivíduo sobre o mundo? A heroína e todos ao seu redor trazem a dimensão do trágico não através da memória dos grandes feitos, mas do esquecimento das banalidades cotidianas, enfermidade que determina o fracasso da saga pela impossibilidade de alcançar a lucidez necessária para mover-se entre os mistérios e obstáculos. A Memória arquetípica traz, no interior de seu símbolo, a onisciência, da qual os personagens do romance de J.M.E. estão infinitamente distantes:

A deusa Mnemósine, personificação da “Memória”, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (Teogonia, 32, 38), ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias (ELIADE, 1986, p. 108).

Essa subversão do mito primordial, ao mesmo tempo em que aponta para o esquecimento, conduz aqueles que padecem desse mal à sua consequência mordaz: “[...] na medida em que é ‘esquecido’, o ‘passado’ – histórico ou primordial – é homologado à morte. A fonte de Letes, o ‘esquecimento’, faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória” (ELIADE, 1986, p. 109). De acordo com o sistema mitológico grego, encontra-se, entre os rios do submundo, o Letes. As águas dos cinco rios infernais representam punições para os mortos que os atravessam – a última das punições, o esquecimento⁵⁸. Se a ascese grega visa alcançar a Verdade, um mundo em que não há mais absolutos, tampouco um arquétipo da Verdade, padecerá necessariamente de um distanciamento cada vez mais abissal do encontro com as suas “origens”.

O professor de biologia manifesta seu incômodo em relação à insânia provocada pela corrosão da memória: questiona-se, a respeito disso que ele chama de “enfermidade metafísica”: “onde nasce e como fazê-la regredir?” (LINS, 2005, p. 206). Há, contudo, aqueles em relação aos quais o esquecimento não produz efeitos. Segundo Eliade (1986):

Na Grécia, portanto, temos duas valorizações da memória: 1) a que se refere aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e 2) a memória das existências anteriores, ou seja, dos eventos históricos e pessoais. Letes, o “Esquecimento”, opõe-se com igual eficácia às duas espécies de memória.

⁵⁸ “RIO: [...] Os nomes dos rios dos Infernos indicam quais são os tormentos reservados aos condenados: Aqueronte (dores), Flegetonte (queimaduras), Cocito (lamentações), Estige (horrores), Lete (esquecimento)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 781).

Mas Letes é impotente em face de alguns privilegiados: 1) aqueles que, inspirados pelas Musas ou graças a um “profetismo ao reverso”, conseguiram recuperar a memória dos eventos primordiais; 2) aqueles que [...] conseguem recordar-se das suas existências anteriores. Essas duas categorias de privilegiados superam o “Esquecimento” e, conseqüentemente, também a morte, de certa maneira (ELIADE, 1986, p. 110).

A que tipo de memória o professor se referiria em sua angústia pelo esquecimento que se esbate sobre o mundo factual e o mundo romanesco? Se Memosina é a Memória possível para o mundo fragmentado, a criação que ela permite é uma a-criação, antes uma destruição do que uma criação, impossível para esse símbolo caracterizado enquanto **estéril**. A memória perdida que causa o incômodo é explicitada no texto do romance:

Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida – couro esticado entre varas. Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as frases dos meus mortos e o peso, na pele, das mãos deles. Mas se não reconheço a minha espécie? Se ignoro para quê? Se esqueci o motivo? Se perco o segredo? Sei, sei que não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra. Talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada (LINS, 2005, p. 207).

Superar o esquecimento seria, por fim, superar a morte: não no sentido individual, que se configura enquanto impossibilidade, mas a morte da humanidade enquanto criação derivada de uma origem específica, da qual estamos cada vez mais distantes, qualquer que ela seja. Ser inspirado pelas Musas, sorver do conhecimento de Mnemósine, é recordar: lembrar é trazer algo de volta à vida, a presença que se converteu em ausência, e que é recuperada através da obra. Resta-nos, apenas, Memosina, a memória corrompida que desarticula as estruturas, destruindo-as; o olhar saturnino com que miramos os fragmentos é, afinal, a possibilidade de construção que o mundo contemporâneo nos oferece.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra, fusão final que verificamos entre a presença e a ausência, foi conquistada, em todos os níveis do romance, inclusive na escrita desta pesquisa, através da lenta ascensão que Lefebvre (1983) alude na terceira de suas hipóteses para a compreensão do fenômeno de separação que caracterizaria as representações. Buscamos, como buscam Osman Lins, o professor de biologia, J.M.E., Maria de França e Ana da Grécia, uma presença perdida, inteireza que nos escapa, e que, se ainda ressoa no que a pesquisa tem de fragmentário – tal como o romance estudado – constituiu-se, sofregamente, como uma unidade, composta de fragmentos altamente significativos. Dispensamos a concepção arcaica de Verdade por sabê-la impossível para o sujeito contemporâneo.

As escolhas, vistas de uma perspectiva com pretensões mínimas de conclusão, conduziram-nos a um resultado parcial que, em muitos aspectos, foi revelador. A ausência, contudo, ainda se faz sentir, intuída em muitas das faces do romance (e das inquietações pessoais) que precisaram ser deixadas de lado. Mas todos os heróis que viveram (e vivem) suas sagas romanescas conseguiram delinear, através dos fragmentos, um caminho para aplacar o que a angústia da ausência os provoca.

A jornada do herói é uma jornada em direção ao âmago do seu labirinto interno. Para todos os heróis, uma escolha comum: a composição da obra. Ainda que a Memória que nos oriente seja própria da nossa época – arruinada, com tudo o que a ruína nos pode instigar enquanto tentativa de reconstrução – nos resta uma possibilidade, na obra, de criar uma identidade com os elementos de que dispomos: o outro que nos rodeia. Criamo-nos, assim, sempre outros, porque a obra não pode registrar em si o que existe na fluidez do tempo:

Descoberta que me atordoa. Enquanto não me envolvo com um texto através do qual me revelo de maneira inapelável (uma vez que, por mais que tente ocultar-me, se digo “eu” é este eu que me faz, e fazer, em tal caso, que poderia significar senão formar, dar, revelar?), enquanto vou e venho pelo mundo, seguro, um homem com a sua rede fixada em muitos pontos concretos, proclamando com voz firme um “eu” que é a imagem do meu rosto, nem sequer a morte vem ameaçar a minha identidade.

Mas se tomo um papel ou, o que é mais grave e assustador, se alguém toma um papel e escreve “eu”, e, por trás desse pronome, me põe no seu lugar, quem me garante mais nada? Eis-me então a nascer de uma expressão gramatical como o som nasce da boca, eis-me na dependência dessa articulação, a ela exposto, indefeso. Não, não devo dizer “dependência”: se ela pode mentir-me, eu próprio, utilizando-a com sabedoria, posso impor a algum destinatário longínquo não importa que presença. Meu formador será o texto; e o destinatário nunca poderá insurgir-se contra ele, negá-lo. Posso

criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no tempo (LINS, 2005, pp. 209-210).

A criação se curva ante o tempo – elemento determinante para muitos aspectos dessa pesquisa, tanto como obscura figuração saturnina que exerce sua influência sobre todos os indivíduos que aqui deixam suas marcas quanto como arquétipo em relação ao qual nos vinculamos dialeticamente. Verificamos, ao longo da pesquisa, o quanto a subjetividade contemporânea e suas dúvidas inconclusivas esvaziam os modelos em que eventualmente poderíamos nos pautar, qualquer que seja a relação estabelecida; contudo, abrir mão das ruínas do passado, sobre as quais tantas coisas puderam (e podem) ser construídas, é rejeitar uma possibilidade de sermos efetivamente contemporâneos. Diz-nos Agamben (2009):

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. [...] Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Voltar ao imemorial tempo da Memória onisciente, investigar as marcas que Saturno imprime em nossa subjetividade contemporânea, é enxergar o escuro do nosso tempo – e, através dessa dissociação, sermos dialeticamente arcaicos e modernos: contemporâneos. A fluidez das formas, a contingência dos fatos, nada disso nos deve impedir de abarcar todos os aspectos do real e do ficcional em nossas sagas pessoais, acadêmicas e criativas. Essa pesquisa buscou demonstrar o quanto o paradoxo pode ser produtivo enquanto procedimento: a fusão de opostos permeou o texto porque permeia os criadores, as criaturas e as suas obras. Futuramente, essa pesquisa continuará a se debruçar sobre as transformações que o simbólico sofre ao longo do tempo – porque, se tememos descobrir como o tempo passa, essa angústia não nos deve paralisar mas, sim, nos mover continuamente, como a Ana da Grécia que habita cada labirinto com o qual nos deparamos.

<p>Com certeza o sabeis, pois fostes para muitos refúgio oportuno! Tendo vossas vidas atravessado tantos séculos, recordais-vos, nesse longo curso, de alguém que se haja consumido assim? Encanta-me e vejo-o, mas o que vejo e me encanta não o consigo encontrar! Tal é o desvario que enreda a quem ama! E para maior penar, não é o vasto mar que nos separa, nem um longo caminho, nem montanhas, nem muralhas de portas fechadas. Somos impedidos por um pouco de água! Ele deseja o meu abraço, pois sempre que eu levo meus beijos às límpidas águas, sempre ele se esforça por trazer até mim sua boca! Parece poder ser tocado. É mínimo o que se interpõe entre quem se ama! Quem quer que tu sejas, vem até aqui! Por que troças de mim, jovem sem par? Para onde foges quando te busco? Não são, com certeza, nem o aspecto nem a idade razão para que fujas, e até as ninfas me amaram! Prometes-me nem sei que esperança em teu rosto amigo. Quando eu te estendo os braços, também tu estendes os teus. Quando rio, tu sorris. E notei algumas vezes tuas lágrimas, se eu chorava. Respondes também com os teus aos meus sinais de cabeça. E, quanto posso supor pelo movimento de tua bela boca, formulas palavras que aos meus ouvidos não chegam. Esse sou eu! Apercebi-me disso e nem a minha imagem me engana! Abraso-me de amor por mim! Atiço e sofro o efeito das chamas! Que hei de fazer? Requistar ou ser requestado? Que hei de esperar? Em mim está o que cobiço. A riqueza me empobrece. Oh! Pudesse eu separar-me de meu corpo! Estranho desejo de quem ama, querer eu que o objeto do meu amor esteja longe! A dor já me rouba as forças, e não me resta muito tempo de vida. Sucumbo na flor da idade. A morte não me é pesada, ela alivia-me as dores. Gostaria que aquele a quem amo tivesse mais longa vida. Agora, cordialmente unidos, morreremos ambos numa vida só.”</p>	<p>10 15 20 25 30 35</p>	
<p>Com estas palavras, quase louco, voltou a olhar a mesma imagem. Com as lágrimas perturbou as águas e a imagem desvaneceu-se na ondulação do lago. Ao vê-la afastar-se, gritou: “Para onde vais!? Espera! Não me deixes, cruel, a mim que te amo! Possa eu ao menos olhar o que tocar não posso e assim alimente minha triste loucura!” E, entre lágrimas, rasga sua veste de cima a baixo e fere o peito desnudado com mãos cor de mármore. Ferido, o peito adquire um rubor rosado, como acontece às maçãs que, estando claras de um lado, adquirem, do outro, uma rubra cor; ou como acontece nos cachos às uvas em maturação, que apresentam uma cor de púrpura. Ao ver na água, novamente calma, esta situação, não resistiu mais, mas, como costumam a dourada cera derreter em lume brando e o orvalho da manhã ao calor do Sol, assim se funde ele, gasto pelo amor, e lentamente é consumido por um fogo oculto. Já nem existe cor, mistura de branco e rubro, nem ânimo, nem forças, nem os encantos que admirava há pouco. Nem se mantém o corpo que Eco amara outrora. Mas esta, ao vê-lo, irada e ressentida embora, compadeceu-se dele e sempre que o infeliz jovem gritava “ai!”, com a voz em eco, ela respondia “ai!”.</p>	<p>5 5 10 15 20</p>	<p>5</p>

<p>E quando, com as mãos, ele feria seus braços, ela devolvia o mesmo som dos golpes.</p>	25	
<p>Foram estas as últimas palavras ao voltar a olhar a fonte: “Oh! Jovem amado em vão!” A encosta devolveu as palavras todas. E, dizendo ele “adeus!”, também Eco respondeu: “Adeus!” Ele deixou cair na erva verde a cabeça cansada.</p>	30	
<p>A morte fechou os olhos que admiravam a beleza do dono. E ainda depois de ser recebido na mansão infernal se contemplava na água do Estige. Choraram-no as Náiades, suas irmãs, que, cortando o cabelo, o ofertaram ao irmão. Choraram-no as Dríades. Eco repercutiu o choro.</p>	35	
<p>Preparavam já as tochas que se agitam no ar, o féretro e a pira, mas em parte alguma se encontrava o corpo. No lugar do corpo, encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro.</p>		

ANEXO B – *Saturno devorando a un hijo*, de Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823)



Fonte:

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>>. Acesso em 11 fev. 2018.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [*e-book*]. Paginação irregular.

_____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [*e-book*]. Paginação irregular.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: _____. **Tópicos; Dos argumentos sofisticos; Metafísica (Livro I e Livro II); Ética a Nicômaco; Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 439-525.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Disponível em <http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em 02 nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 14. ed. São Paulo: José Olympio, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005 [*e-book*]. Paginação irregular.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3238534/mod_resource/content/1/foucault%20%20michel%20-%20o%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf>. Acesso em 02 nov. 2017.

GURCIULLO, Sebastian. Quebra-cabeça literário: o trabalho de recomposição de uma narrativa de vida presente no Arquivo Osman Lins. **Literary & Artistic Archives**. [S.l.]: *Blog da Section for Archives of Literature and Art (SLA)*, 15 maio 2013. Disponível em: <https://literaryartisticarchives-ica.org/2013/05/15/osman-lins/#_ftn1>. Acesso em 27 fev. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University, 2013.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 9-31.

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

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

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: 34, 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Disponível em: <<https://www.uploady.com/#!/download/YD4LHXXcWGj/OirdT434A0LTyfaK>>. Acesso em 04 maio 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

STEEN, Edla van. **Viver & escrever: volume 2**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.