



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**JUSTIÇA INDEFERIDA: A DEGENERAÇÃO POLÍTICA NO ROMANCE
*A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS***

Cacilda Bonfim

BRASÍLIA, 2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**JUSTIÇA INDEFERIDA: A DEGENERAÇÃO POLÍTICA NO ROMANCE
*A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS***

Cacilda Bonfim

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin

BRASÍLIA, 2021

**JUSTIÇA INDEFERIDA: A DEGENERAÇÃO POLÍTICA NO ROMANCE
A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS**

Cacilda Bonfim

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin

COMISSÃO EXAMINADORA

DATA DA DEFESA: 26/04/2021

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin
(PósLit – UnB)

Prof. Dr. Pedro Henrique Couto Torres
(Letras - IFB)

Prof. Dr. José Geraldo de Sousa Júnior
(Faculdade de Direito – UnB)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(PósLit – UnB)

Suplente: Prof.^a Dr.^a Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
(PósLit – UnB)

BRASÍLIA, 2021

BONFIM, Cacilda

BBC119jj

Justiça Indeferida: A Degeneração Política no Romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins/ Cacilda Bonfim. Brasília, 2021.

CACILDA BONFIM; Orientadora: ELIZABETH ANDRADE LIMA HAZIN.
287 p.

Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2021.
Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

1. Osman Lins. 2. A Rainha dos Cárceres da Grécia. 3.
Literatura. 4. Política. I. DE ANDRADE LIMA HAZIN, ELIZABETH, orient.
II. Título.

A **Maria Aracy Bonfim**, que me apresentou Osman Lins e impulsionou esta tese,
com amor e gratidão.

A meus pais, **Pedro Ivo e Leonor** (*in memoriam*), por tudo que me proporcionaram,
com tanto amor, em meio a ensinamentos que me guiam e me dignificam. Saudade
e eterna gratidão.

AGRADECIMENTOS

A **Osman Lins**, admirado escritor que, metamorfoseado em professor, ensinou-me a ler ficção, fazendo-me ver e amar a literatura;

A **Elizabeth Hazin**, que, através de sua orientação certeira, guiou-me nos caminhos desta pesquisa acadêmica, ampliando o meu maravilhamento pela arte ficcional;

A **Mariana Bonfim**, filha amada e companheira nesse percurso que fizemos juntas rumo aos nossos respectivos doutorados;

A **Marília Bonfim**, irmã querida cujo apoio, incluindo a leitura dos meus escritos, foi fundamental durante todo o processo desta pesquisa;

A minha tia **Núbia Bonfim**, inspiração e exemplo, pelo acolhimento afetuoso e crucial incentivo;

A **Luciana Barreto**, pela cuidadosa revisão desta tese e por todas as sugestões, o constante incentivo, o compartilhamento de ideias em meio a uma carinhosa amizade;

A **Ângela Lins**, pela amizade, incentivo, concessão de material inédito e autorização para pesquisa no acervo de Osman Lins;

A **Sandra Nitrini**, por autorizar o uso de material inédito, objeto de sua pesquisa;

A **André Luís Gomes**, amigo querido e entusiasta que tanto colaborou para a efetivação desta tese;

Ao grupo de pesquisa da UnB, **Gataco**, pelo companheirismo em nossos estudos osmanianos, em especial a: **Andrea Colloço, Cacio Ferreira, Marcos Lopes, Ricardo Andrade, Pedro Couto, Sebastiana Ribeiro, Thayla Crisrhana, Thomaz Abreu, Vanessa Cajá**;

Ao grupo de pesquisa da UFMA, **Grifo**, pelas maravilhosas tardes de leitura que tanto contribuíram para esta tese: **Brenda Diniz, Danilo Marques, Eliezio Furtado, Ellen Mariana, José Lucas, Luciana Barros, Mateus Braga, Nathália Barros, Paulo Lira, Sophia Leite, Tércila Duarte e Vitória Regina**;

Ao **Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão**, campus Monte Castelo, principalmente aos colegas: **Ângela Ferreira, Claudia Paixão, Cristiane Jacinto, Danielle Ferreira e Jorge Leão**.

RESUMO

Pesquisa sobre os aspectos de degeneração política presentes na obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins (1924-1978). A hipótese é a de que o romance de Osman Lins, cujo título é homônimo ao de sua personagem, apresenta desde a sua estruturação a compreensão de um mundo onde a injustiça impera como sintoma de uma política degenerada. Não se trata de concordar ou não com a difundida ideia de que toda produção literária possui em si uma dimensão política, mas de conjecturar, levando em conta a singularidade do romance, o modo específico como a política se entrelaça na obra, permeando toda a sua estrutura estética. A expressão “degeneração política” equivale ao obscurecimento da atividade política, desde a Grécia, local de seu nascedouro, até a contemporaneidade, conforme indicou Hannah Arendt no conjunto de sua obra, pensadora que fundamenta o aporte político-filosófico desta tese. Este estudo se constituiu como uma pesquisa de caráter eminentemente teórico-conceitual, de natureza bibliográfica. O procedimento teórico-metodológico adotado foi a análise hermenêutica de obras literárias e filosóficas, priorizando as narrativas do autor (ficcionais ou não), a sua fortuna crítica e formulações sobre literatura e filosofia política, elaborando-se uma espécie de diálogo, mediado por minha interpretação do universo de Lins, entre o romance e diversos pensadores, tais como Hannah Arendt, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Michael Foucault, Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Terry Eagleton, Antonio Candido, Massaud Moisés.

Palavras-chave: Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; Literatura; Política.

ABSTRACT

Research on the aspects of political degeneration present in the work *Queen of the Prisons of Greece*, by Osman Lins (1924-1978). The hypothesis is that Osman Lins' novel, whose title is the same as that of his character, presents, since its structuring, the understanding of a world where injustice prevails as a symptom of a degenerate policy. It is not a question of agreeing or not with the widespread idea that every literary production has a political dimension in itself, but of conjecturing, taking into account the singularity of the novel, the specific way in which politics intertwines in the work, permeating all its aesthetic structure. The expression “political degeneration” is equivalent to the obscuration of political activity, from Greece, where it was born, to contemporary times, as indicated by Hannah Arendt in the set of her work, a thinker that underlies the political-philosophical contribution of this thesis. This study was constituted as a research of an eminently theoretical-conceptual character, of bibliographic nature. The theoretical-methodological procedure adopted was the hermeneutic analysis of literary and philosophical works, prioritizing the author's narratives (fictional or not), his critical fortune and formulations on literature and political philosophy, elaborating a kind of dialogue, mediated by my interpretation of the Lins universe, between the novel and several thinkers, such as Hannah Arendt, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Michael Foucault, Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Terry Eagleton, Antonio Candido, Massaud Moisés.

Keywords: Osman Lins; *Queen of the Prisons of Greece*; Literature; Policy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – POR ENTRE AS FRESTAS DO TEXTO	38
1.1 Delírios paralelos: aproximações possíveis entre a insânia.....	38
1.2 Captando os primeiros movimentos do jogo do livro.....	49
1.3 Alô, ouvintes, quem são esses loucos?.....	58
1.4 Luta inglória contra o monstro voluntarioso da legislação.....	102
CAPÍTULO II – SIGNIFICAÇÕES E ENIGMAS.....	115
2.1 Denúncia e cumplicidade: o compromisso com a palavra.....	116
2.2 Rompendo os grilhões de fórmulas rígidas	140
2.3 Escritores malditos, mundo benévolo?	184
2.4 Transfiguração poética nas páginas de um livro de amor.....	220
CONSIDERAÇÕES FINAIS	254
REFERÊNCIAS.....	276

INTRODUÇÃO

No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas.
Jacques Derrida

Esta tese é a celebração de um encontro. Dos livros na estante às conversas por Skype vindas do outro cômodo, Osman Lins (1924 – 1978) se espalhou em minha casa e se fez presente nos diálogos entre um e outro cafezinho, nas trocas de ideias, nos planos e roteiros de viagem – cotidiano compartilhado com a prima, comadre e melhor amiga, Maria Aracy Bonfim¹, a quem dedico esta proposição acadêmica.

Um brinde à amizade! Via de aparição do autor em minha vida, pois vinda da Filosofia, bem sei que o conceito grego de *philia*² é, desde Platão, “a forma fundamental de toda comunidade humana que não seja puramente natural, mas sim, espiritual e ética” (JAEGER, 2001, p. 718). Já Aristóteles observou em seu tratado *Ética a Nicômaco* (livros VIII e IX) que, ao contemplar tanto a dimensão existencial quanto o âmbito político – tema chave deste estudo –, a *philia* engendra uma relação autêntica entre os seres humanos, configurando-se como alicerce de suas vidas em comunidades. Além disso, diz-nos ainda o estagirita: “com amigos as pessoas são mais capazes de pensar e agir” (ARISTÓTELES, 2001, p. 153/1155a). Assim, agraciada por tal estímulo, adentrei o mundo da escritura osmaniana.

Acompanhei com interesse a feitura da tese de minha prima³ e, como fruto dos meus estudos pessoais, participei do III Encontro de Literatura Osmaniana, na UnB e do XV Encontro Abralic, em um simpósio sobre Osman Lins, em junho e setembro de 2016, respectivamente. O entusiasmo com que meus trabalhos foram recebidos me encorajou a cruzar a fronteira epistemológica de minha formação como graduada e mestre em Filosofia. Em 2018, ingressei no curso de Doutorado de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB.

¹ Pesquisadora da obra de Osman Lins e professora de Literatura no curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

² Palavra grega que se traduz por amor ou amizade.

³ BONFIM, Maria Aracy. *Indícios no insólito: Avalovara através do espelho*. Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Tese de Maria Aracy Bonfim, orientada pela Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Hazin, defendida em outubro de 2015, no PósLit – UnB. Disponível em:
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20652/1/2016_MariaAracyBonfimSerraPinto.pdf.

Novamente os auspícios da amizade abriram meus caminhos, pois a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Hazin – segura, precisa, hábil, respeitosa e amável –, sumidade ímpar no que diz respeito à obra de Lins, foi bússola imprescindível nos rumos da minha pesquisa acadêmica e do meu amadurecimento intelectual, profissional e pessoal. Por entre certezas, dúvidas e angústias que trespagam meu itinerário rumo ao doutoramento, as portas de acesso à sua pessoa sempre me foram abertas e, em todos os passos que dei, sempre contei com seu apoio, de tal modo que sua postura humana e educadora será para mim, eternamente, exemplo de elegância e dignidade.

Esta breve retrospectiva, talvez extemporânea em uma introdução de tese, testemunha sentimentos envoltos em gratidão que, ao meu ver, enaltecem o fazer acadêmico. Além disso, uma confissão tão pessoal em um estudo formal faz jus à própria obra que será aqui tratada, pois, nela, um dos personagens – ao admitir que ama a autora do livro que ele analisa – escreve:

Conheci a romancista, convivemos, não oculto que a amei. Amar não quer dizer, por força, cegueira e engano (...). Há de transparecer, em certas páginas – talvez mesmo em todas –, o meu amor. Ainda que o fato acaso diminua a lucidez e a isenção do estudo, e confio que uma e outra, isenção e lucidez, não serão ofendidas, custa-me admitir que isto anule o meu comentário. Pois **que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor?** Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar? (LINS, 2005, p. 13) [grifo meu].

Seguindo os passos de Osman Lins, esclareço que esta pesquisa também trilha a vereda da admiração pelo autor e o *thaumazein*⁴ pela sua obra, sentimento sem o qual seria impossível filosofar ou fazer análises literárias de qualquer espécie. Foi especialmente significativo para mim conhecer sua filha caçula, Ângela, bem como a sua neta, Viviane, além de ler anotações guardadas em seu arquivo pessoal (depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro), visitar a sua cidade natal, Vitória de Santo Antão (PE) e percorrer as ruas de Recife e Olinda, imortalizadas na ficção do romance que anima esta pesquisa.

⁴ Palavra grega que se traduz por espanto. “Aristóteles diz na Metafísica (1, 2, 982 b 12 ss.): *dia gar to thaumazein hoi anthropoi kai nyn kai proton erxanto philosophhein*. ‘Pelo espanto os homens chegam agora e chegaram antigamente à origem imperante do filosofar’” (HEIDEGGER, 2000, p. 38).

Sinto-me privilegiada, pois tenho consciência de que, quando as páginas de uma obra literária se abrem, um novo mundo se inicia. Isso significa dizer que a possibilidade de repensar conceitos e valores estabelecidos destranca-se tal qual uma porta, até então desconhecida, no saguão da existência humana. O desafio de transpor, ou não, o seu limiar é lançado ao leitor.

Aceitei fazer a travessia e elegi como objeto de estudo o último romance de Osman Lins publicado em vida: *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), obra de arte cujo fruir veio acompanhado igualmente de maravilhamento e perplexidade. Agora, penso estar apta a lançar o convite para o acompanhamento da demonstração da minha hipótese, a saber, a matéria política é um componente interno da narrativa, exercendo papel ativo na constituição de sua estrutura, ecoando por todo o romance.

Não se trata de concordar ou não com a difundida ideia de que toda obra literária possui em si uma dimensão política. Por certo, “num primeiro sentido, a vida humana é política de ponta a ponta. Ela depende de uma existência civil, não de um agregado humano.” (RUBY, 1998, p. 143). Todavia, hipótese aqui proposta não tensiona enveredar por tais questões. O que se conjectura nessa investigação acadêmica diz respeito à singularidade do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e ao modo como a sua especificidade se entrelaça com a política. Com isso, defendo que a dimensão estética da obra é permeada pelo fenômeno político, não apenas em termos de conteúdo temático, mas também na maneira como os elementos inerentes à composição romanesca – caracterização de personagens, tempo, espaço, atmosfera, foco narrativo – se apresentam.

Essa imbricação entre a narrativa e a política já se faz notar no próprio título da obra, pois o substantivo feminino “rainha” – mulher soberana de um reino ou esposa de um rei, – está relacionado a uma forma de governo⁵.

Resumidamente, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* traz o diário de um professor secundarista de História Natural, que, em meio a desabafos, dúvidas, revelação de acontecimentos pessoais, elucidções biográficas e registro de algumas notícias veiculadas nos jornais da época, empreende a análise de um romance fictício e não publicado, cuja autora – já falecida – Julia Marquezim Enone, foi alguém a quem amou. O diário, escrito entre 26/04/1974 e 23/09/1975⁶, configura-se, portanto, como um ensaio

⁵ Mesmo na apicultura, nos jogos xadrez ou baralho, em sentido figurado ou religioso os termos *rainha*, *rei*, *reino* funcionam como metáforas de uma organização política, que, no caso, é regida por uma ordem hierárquica.

⁶ Durante o mandato do presidente Ernesto Geisel, ocorrido entre 15/03/1974 e 15/03/1979.

literário. Por sua vez, o romance escrito por Julia, no qual o título é homônimo ao livro de Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e que só se revela ao leitor na medida em que é aludido ou transcrito pelo Professor em sua análise, versa sobre a vida miserável de Maria de França, pernambucana que migra do interior para a capital e que, em meio a crises de insanidade, realiza uma peregrinação infausta pelo então INPS – Instituto Nacional de Previdência Social, a fim de obter uma pensão temporária que sempre lhe é negada.

Ora, conforme Osman Lins explica:

O romance é concebido, posso dizer, **em três camadas**: a do real-real, a do real-imaginário e o do imaginário-imaginário. A **do real-real** é a de todos nós: a dos acontecimentos de que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido aqui e ali pelo noticiário da imprensa. **Mas a quem é atribuído, no livro, esse diário que escrevi?** A um professor secundário de História Natural. **Ele se situa, já, no plano do real imaginário.** Mas ele medita e escreve sobre **um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constitui, no meu livro, a camada do imaginário.** Ora, o nosso professor, embebendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário. **É esta, no que concerne ao ofício, a conquista mais ponderável do meu livro**, penso eu (LINS, 1979, p. 252) [grifo meu].

Há, portanto, três protagonistas que ocupam estratos diferentes de uma mesma obra: Maria de França, heroína da obra de Julia Enone; o romance escrito por Julia Marquelim Enone, protagonista do diário-ensaio; e o Professor, protagonista da narrativa de Osman Lins. Ressalto que o livro escrito pela autora-personagem é também um personagem e que, na estrutura romanesca, o Professor e Julia se encontram na mesma camada narrativa: a do real-imaginário.

O que se preconiza, desse modo, nesta pesquisa, é o reconhecimento de Julia Marquelim Enone como autora de um romance e do Professor como autor de um diário-ensaio, que, independentemente da figura histórica e biográfica de Osman Lins – por mais que mantenham semelhanças com ele –, possuem uma forma própria de escrever e narrar. Assume-se, aqui, então, a existência de Julia, do Professor e do imaginário mais profundo manifestado em Maria de França, na clave da autonomia que as personagens de um romance podem adquirir em relação ao autor no universo diegético.

Constato, desse modo, que não devo tratar separadamente as três camadas estruturais da obra, pois deduzo que a razão de ser dessa distinção somente se faz

relevante quando a intenção é revelar os aspectos de intercessão desses níveis composicionais. Gostaria de salientar também que a distinção geralmente aceita entre realidade e ficção não diz respeito a dimensões estanques, sendo compreendida como âmbitos que se interpenetram mutuamente. Penso, igualmente, que Lins faz uso de termos ‘realidade e ficção’, como dimensões contrárias, apenas para realçar o intercâmbio entre elas, pois é sabido que:

A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com essa expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É, entretanto, discutível se essa distinção, por certo, prática, entre textos ficcionais e não ficcionais pode ser estabelecida a partir da oposição usual (ISER, 2013, p. 31).

Logo, a contraposição – realidade/ficção – tão evidente ao senso comum, e que presume saber com exatidão o que é ficção e o que é realidade, parece duvidosa.

A delimitação do real é, por excelência, um problema filosófico que jamais encontrou solução homogênea e definitiva. Assim, também em termos de narrativas literárias, essa dicotomia se apresenta como questionável. “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é a preparação de um imaginário” (ISER, 2013, p. 31).

É salutar observar nesse aspecto que, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o espaço do romance remove a fronteira entre Olinda e Recife, criando uma terceira cidade totalmente imaginária, em um híbrido dos dois municípios geograficamente concretos. Posteriormente, opera ainda uma fusão entre São Paulo e a mescla das duas cidades pernambucanas. Ao refletir sobre essa junção de espaços, o Professor, personagem-ensaísta que analisa a obra de Julia, evidencia na nota de rodapé 46, referente ao dia 24 de julho de 1975:

Essas invasões, abrangendo diferentes campos do real e operando-se, por vezes, entre o real e o imaginário, são em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, uma constante das mais expressivas, tema velado e envolvente, atravessando o romance (LINS, 2005, p. 174).

Atestamos que a intrincada relação entre o real e o ficcional constitui matéria do próprio romance. Além disso, não se pode deixar de considerar que:

[...] **há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificada como realidade social**, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. **Estas realidades** por certo, diversas, **não são ficções, nem tão pouco se transformam em tais** pelo fato de estarem na apresentação de textos ficcionais (ISER, 2013, p. 32) [grifo meu].

Da tensão entre realidade e ficção surge o que Wolfgang Iser denomina como “ato de fingimento”, conceito desenvolvido a partir de algumas ideias de Jeremy Bentham, filósofo e jurista inglês do Iluminismo, as quais dizem respeito a uma ação que se reveste da aparência de realidade (Cf. ISER, 2013, p. 38).

Cabe observar que a expressão “fingimento” não se relaciona com a noção de mentira. Aproxima-se, por certo, da visão popular do “faz de conta” e das ficções legais utilizadas pelo Direito desde o Império Romano, na tentativa de culpar ou inocentar alguém (Cf. ISER, 2013, pp. 146, 147). Assemelha-se, ainda, ao método de formulação das hipóteses científicas e dos pressupostos da Filosofia Política⁷. Nesse sentido, a palavra *direito* comporta em si a dimensão de uma entidade fictícia (*fictitious entity*), algo necessário e igualmente fingido em função do discurso (Cf. ISER, 2013, pp. 164-165).

Uma entidade fictícia é uma entidade à qual, a despeito da forma gramatical do discurso empregado ao falar-se dela, se atribui existência, apesar de que, em verdade e realidade, essa existência não se verifique de fato (...). Cada entidade fictícia mantém uma determinada relação com uma dada entidade real e apenas pode ser entendida caso essa relação seja percebida (...). Como entidade fictícia deve ser entendido um objeto cuja a existência é fingida pela imaginação, fingida para o propósito do discurso, **e do qual falamos como se fosse real** (BENTHAM apud ISER, 2013, p. 170) [grifo meu].

Essa nova perspectiva se diferencia do sentido de mimese aristotélica e abrange, também, a tendência do romance moderno (Cf. ROSENFELD, 2015, p. 80) que juntamente com outras artes (teatro e pintura, fundamentalmente) recusa a pretensão de causar um ilusionismo no leitor/espectador/observador. Neste sentido, é fundamental perceber que o fictício comporta uma dimensão intencional, no sentido da fenomenologia de Husserl (ISER, 2013, p. 295).

Esse aspecto de intencionalidade engloba o desejo de evidenciar que o universo da arte e o mundo empírico não necessitam ser exatamente correspondentes para que um

⁷ Principalmente no que diz respeito à teoria moderna dos contratualistas, tanto a partir da personificação do conceito de propriedade, quanto pela suposta obrigação que o soberano tem em preservar o bem-estar de seus súditos.

seja fonte de significação do outro. Daí porque, em alusão ao filósofo americano Nelson Goodman⁸, Iser afirmar que as ficções são modos de compor mundos a partir de outros mundos (Cf. ISER, 2013, p. 210).

Ora, por uma questão lógica, se as fronteiras entre o mundo ficcional e o mundo empírico fossem rompidas, então essa criação de mundos não seria mais possível ou identificável. É por isso que:

Os sinais da ficcionalidade põem entre parênteses o mundo apresentado pelo texto, indicando ao mesmo tempo, que esse mundo não só deve ser visto como tal, mas também entendido como mundo que não existe empiricamente (...). A diferença sinaliza a presença de dois mundos que se apresentam à medida que **o mundo do texto não significa o que designa e metaforiza o mundo empírico, presente para ele** (ISER, 2013, p. 301) [grifo meu].

É surpreendente constatar que Osman Lins parece comungar da mesma visão quando, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, impele o Professor a escrever que o livro de Julia é um “mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando” (LINS, 2005, p. 174). Tal observação não se faz pertinente também ao próprio romance de Lins?

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele inserida. Inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas sim decompô-las. Daí resulta a seleção, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária (ISER, 2013, p. 35).

Conjuga-se a essa mesma vertente, o pensamento de Hannah Arendt, quando analisa a vida e a obra da escritora dinamarquesa Isak Dinesen: “Nunca se estará plenamente vivo se não se repetir a vida na imaginação, a falta de imaginação impede as pessoas de existirem” (ARENDR, 2008, p. 107).

Perante o exposto, esclareço que, no que tange à relação realidade/ficção, esta tese tomará o termo ‘fictício’ como fruto de um ato intencional, ou seja, como uma outra versão do real, ou mesmo uma realidade distinta e não como algo irreal, mentira ou embuste (Cf. ISER, 2013, p. 53).

⁸A título de curiosidade, é oportuno registrar que Goodman foi professor de filosofia de Noam Chomsky e de Hilary Putnam.

Assim, exceto quando tal distinção for efetuada pelo personagem-ensaísta (como forma de evidenciar a imbricação das duas dimensões no romance que analisa), os conceitos real/verdade não são aqui adotados como contraposição aos termos imaginário/fictício. Doravante, se houver necessidade de se proceder a uma divisão, os vocábulos **real** e **verdade** serão substituídos pelas expressões: **experiência empírica, fato e/ou tempo histórico, mundo extratextual**. Tal embasamento apoia-se também na distinção feita por Leibniz (Cf. 1997, p. 39) entre *verdades da razão* (necessárias e sem contrário) e *verdades de fato* (contingentes e que admitem seu contrário), estando as primeiras relacionadas ao raciocínio matemático e as segundas, aos eventos e suas testemunhas.

Além disso, como nos lembra Arendt: “Nenhuma filosofia, nenhuma análise, nenhum aforismo, por mais profundos que sejam, podem se comparar em intensidade e riqueza de sentido a uma história contada adequadamente” (ARENDDT, 2008, p. 30).

Admito, portanto, neste estudo, a existência de uma *realidade diegética*⁹, ou seja, uma dimensão construída pelo próprio autor, na qual as personagens se movimentam e agem sem que esse campo seja tomado como falsidade ou enganação.

Observo ainda que, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, há uma passagem na qual, ao refletir sobre o livro *Ulisses*, de James Joyce, o Professor escreve:

Que significa a transformação de Ulisses num insignificante morador de Dublin? Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. **Não há, nesse caso, respostas absolutas, e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação**, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. **O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada** – limitada, portanto, –, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação, e sim um deflagrador de significações. Isto, ainda que ele, no espírito do criador, se revista de uma significação precisa (LINS, 2005, p. 185, 186) [grifo meu].

Iluminada por essa compreensão acerca do trato interpretativo de um romance, esta tese não visa a decodificar enigmas ou demolir mistérios, provocando, mesmo não intencionalmente, a desmistificação da obra, tal como o entendimento de Max Weber, de que o discurso científico positivista provocou o desencantamento do mundo. Penso que o

⁹ Expressão usada por Elizabeth Hazin no artigo “Desejo e reparação: a literatura no cinema”. In: CUNHA, Renato (org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

requisito principal para se entrar no universo lúdico é a admissão das regras do jogo e, nesse sentido, normalmente, ninguém se submete a elas por considerá-las justas ou teoricamente válidas, mas, sim, porque quer participar da brincadeira (Cf. XARÃO, 2000, p. 175).

Logo, é no limite do jogo da ficção osmaniana, como quem o olha de dentro, que trago à tona elementos de injustiça caracterizados pela degeneração política na obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como um todo, ou seja, em suas múltiplas e variadas camadas, trespassando sua profusão de temas. Isso não significa que minha intenção tenha sido a de condicionar o valor estético da obra a fatores exteriores à sua criação, mas demonstrar que:

Quando fazemos uma análise deste tipo [literária], **podemos dizer que levamos em conta o elemento social**, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas **como fator da própria construção** artística estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2000, p. 7) [grifo meu].

Consciente da proposta do romance, o qual é, sobretudo, uma obra metaficcional, me aproximo de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* em busca de perscrutar os aspectos políticos, até porque o estudo da política (e os seus desdobramentos ético-jurídicos) sempre foi o mote da minha formação acadêmica e motivação profissional. Busco, assim, estabelecer um diálogo entre dois tipos de saberes sem que isso avilte o caráter de autonomia da literatura e da obra de arte como um todo.

Em relação ao trato dos conceitos políticos, recorro à pensadora Hannah Arendt. Não se trata de querer enquadrar o romance de Lins em uma corrente de pensamento, mas de respaldar minha análise com juízos que parecem se coadunar com a visão do autor, não só no modo como os acontecimentos se desenrolam e são apresentados ao longo do romance, mas também em relação a seu posicionamento, expresso em outros textos e nas várias entrevistas que concedeu.

Não posso afirmar, com certeza, se Osman Lins chegou a conhecer algumas das reflexões de Hannah Arendt. Jamais encontrei, em sua obra, qualquer referência a ela. Por certo, hoje em dia, o legado da pensadora alemã é muito mais conhecido do que em 1978, quando Lins faleceu, embora desde o fim dos anos sessenta, a efervescência dos seus escritos já circulasse nas rodas de intelectuais da Universidade de São Paulo (USP). Faço essa menção porque Osman Lins, a convite de Antonio Candido, tornou-se, em

1970, professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, atual campus da Unesp, onde trabalhou por seis anos, tendo acesso, portanto, a intelectuais que tinham conhecimento dos escritos de Arendt.

O responsável pela divulgação das reflexões de Hannah Arendt no Brasil foi o professor e jurista Celso Lafer, que, em 1965, deu início à sua pós-graduação na Universidade de Cornell, USA, tendo sido, por essa ocasião, seu aluno em um curso por ela ministrado como professora visitante da referida instituição (Cf. LAFER, 2018, 15). Lafer teve ainda o privilégio de encontrar Arendt em 1970, na *New School for Social Research*, em Nova York, onde ela lecionava. Nessa ocasião, teve a oportunidade de lhe falar sobre Guimarães Rosa, presenteando-a com *Grande sertão: veredas*. Passou a trocar correspondências com ela e se tornou o autor do prefácio de *Entre o passado e o futuro*, o seu primeiro livro traduzido para o português, em 1972, do qual também foi responsável por conseguir a editoração. Empreendendo esse breve levantamento apenas a título de chamar atenção ao fato de que foi justamente Antonio Candido quem apoiou Celso Lafer a escrever o referido prefácio (Cf. LAFER, 2018, 20). Também entra no rol das curiosidades o fato de Lafer, por ocasião do falecimento de Arendt, em dezembro de 1975, ter composto um artigo publicado sobre ela na revista mexicana *Plural*, dirigida por Octavio Paz, de quem era amigo. Cito isso, pois se sabe que, por meio da tese de Eder Pereira¹⁰, o livro *Signos em rotação* (1972) do escritor mexicano, o qual fazia parte da biblioteca de Lins, pode tê-lo inspirado na feitura de algumas passagens de *Avalovara* (1973), o seu romance anterior a *Rainha dos Cárceres da Grécia*. Nesse caso, em especial, as datas não coincidem, mas não é de todo absurdo supor que, se Osman Lins teve alguma empatia com Octavio Paz, talvez tivesse também com Arendt, cujas reflexões mantinham certas similitudes com o escritor mexicano, tanto que este, ainda em 1972, escreveu para Celso Lafer as seguintes palavras: “[...] conicí em New York, hace unas semanas a Hannah Arendt y me encanto su vitalidade como antes me había conquistado, al leerla, su inteligencia y rectitud filosófica” (PAZ apud LAFER, 2018, p. 27). Além disso, em seu magistral ensaio, *El ogro filantrópico* (1979), sobre história e política, Octavio Paz menciona Hannah Arendt várias vezes, embora Osman Lins já houvesse falecido na época dessa publicação.

De qualquer modo, independentemente dessas poucas referências que elenquei, ao conhecer a obra de Osman Lins, pude perceber, em suas linhas, várias semelhanças com

¹⁰ *Da leitura à escritura: a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*, USP, 2015.

Hannah Arendt, autora que estudo há quase 20 anos e cujo pensamento foi tema de minha monografia de graduação, na UFMA, e de minha dissertação de Mestrado, na UnB, ambas em Filosofia.

Eis, portanto, mais encontros regidos pela *philia* que esta tese celebra: Literatura e Filosofia, Osman Lins e Hannah Arendt. Contudo, ressalto que o propósito deste estudo acadêmico não é desenvolver uma teorização sobre literatura tendo por base a obra arendtiana. A análise a que me proponho é literária e se fundamenta em vários teóricos, mas, quanto ao trato dos termos político-jurídicos, embaso a pesquisa na Filosofia Política com ênfase nos conceitos oriundos das reflexões de Hannah Arendt.

Fora a minha empatia com o pensamento de Arendt e a percepção pessoal de similitudes entre as suas reflexões e as de Osman Lins, optei por seguir a sua interpretação sobre o fenômeno político, pelo fato de ela, como evidenciou Antonio Candido, ter sido uma “pensadora que analisou as grandes privações de liberdade geradas pelas tiranias totais do Estado Moderno” (CANDIDO apud LAFER, 2018, p. 31).

Ora, o título escolhido para esta tese é: “Justiça indeferida: a degeneração política no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins”. A premissa, portanto, é a de que o conceito de degeneração política – imagem negativa do que seria a política em seu sentido originário – subjaz à obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Todavia, a explanação acerca da degeneração política se apresenta como totalmente inviável se primeiramente não houver o esclarecimento do que venha a ser política, não em seu sentido geral e mais amplo, algo que acarreta uma compreensão “oficial” de política, mas na perspectiva arendtiana, adotada por esta tese.

Diferenciando-se da compreensão mais tradicional e comum, para Hannah Arendt a política não se enclausura em uma essência normativa, mas se refere a uma prática que não visa a estabelecer preceitos universais e totalizantes, pois já nasce sob o signo da indeterminação (Cf. ARENDT, 1965, fls. 023453). Do mesmo modo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não aponta ideais a serem cumpridos pelos personagens em suas relações. Estamos diante da noção de *verità effettuale* de Maquiavel, ou seja, da verdade efetiva do mundo, que diz respeito ao que as pessoas são e não a como elas deveriam ser (Cf. MAQUIAVEL, 2012, p. 185)¹¹, pois o próprio saber sobre política será sempre, tanto

¹¹ Arendt admirava muito Maquiavel e o cerne de seu pensamento está justamente na crítica que ela faz à tradição devido a pretensão filosófica de querer obter um conhecimento objetivo da política. Ambição essa que acabou resvalando para uma concepção de dominação. Sobre a presença de Maquiavel no pensamento de Arendt, sugiro a leitura da obra, CASTALDO, F. *L'evento, l'innovazione, la pratica virtuosa: Arendt legge Machiavelli*. Florença: Centro Editoriale Toscano, 2008.

para o filósofo florentino do século XV quanto igualmente para Arendt, contingente, inconcluso e aberto.

A tradição que compreende a política como resultado de normas e padrões e que, simultaneamente, perpetua esses mesmos paradigmas, como observou a própria Arendt, iniciou-se com Platão, que, em função da decepção com a democracia ateniense pela condenação e morte de Sócrates, ansiou estabelecer padrões absolutos que “tornaram-se, daí em diante, o impulso primordial de sua filosofia política, influenciando de forma decisiva até mesmo a doutrina puramente filosófica das ideias” (ARENDDT, 1993, pp. 91-92). É assim, por conseguinte, que, em sua obra *A República*, diálogo no qual transcorre a notável narração do famoso Mito da Caverna, a proposta é a de que o filósofo, em contato com as ideias eternas e a verdade absoluta, seja o governante da *polis*. Eis que se dá, então, a divisão da realidade em dois mundos: o *Suprassensível*, onde as Verdades podem ser contempladas pelos filósofos (e apenas por eles) e o *Sensível*, lugar de erro e ilusões. Surge também a identificação da filosofia com a metafísica, que passa, assim, como instância superior do conhecimento, a fornecer regras que impõem modelos de verdades para as experiências empíricas tanto no campo da ciência como da moral, instalando, desse modo, o que se costuma chamar de tirania da verdade, a qual, grosso modo, impera desde a Filosofia Grega até Hegel.

Entretanto, o século XIX acabou por trazer Karl Marx e o materialismo histórico; Arthur Schopenhauer com a vontade de representação; Søren Kierkegaard e a ênfase na angústia humana; além de Friedrich Nietzsche a declarar a morte de Deus e quebrar ídolos com sua filosofia do martelo. Esses pensadores rompiam com a tradição e, mesmo que de algum modo ainda estivessem presos à metafísica, foram eles os precursores do estilhaçamento das certezas e verdades absolutas, que enclausuram a realidade humana em uma única perspectiva. É nessa mesma linha que se manifestam e se desenvolvem os pensamentos de Karl Jaspers, Martin Heidegger, Max Horkheimer, e os demais teóricos da Escola de Frankfurt, além de muitos outros, entre eles, Hannah Arendt.

[...] juntei-me claramente às fileiras daqueles que, já há algum tempo, vêm tentando desmontar a metafísica e a filosofia, com todas as suas categorias, do modo como as conhecemos, desde o seu começo, na Grécia, até hoje. Tal desmontagem só é possível se aceitarmos que o fio da tradição está rompido e que não podemos reatá-lo (ARENDDT, 2014, p. 234).

Tal explanação permite que se compreenda melhor sua recusa em tomar para si a alcunha de filósofa, já que a filosofia-metafísica é aquela que olha para o mundo de fora e, de um ponto extramundano, dita “leis” que tencionam reger a realidade. Ao contrário, o pensamento de Arendt dá-se como um mergulho no mundo e não como algo que se põe à distância, em outro mundo, para, de lá, poder dominá-lo e controlá-lo tal como se faz com marionetes. Além disso, a ruptura com a tradição filosófico-metafísica, mencionada no excerto acima, vincula-se justamente às catástrofes políticas do século XX, especialmente para Arendt, ao surgimento do totalitarismo, identificado por ela no regime nazista, bem como no stalinista¹². Em outras palavras, a quebra com a tradição surge por ela não ter sido capaz de explicar, enquadrar, justificar ou prever o fenômeno totalitário e as suas implicações e consequências. Nesse sentido:

Diante deste fenômeno [o totalitário], os padrões morais e as categorias políticas que compunham a continuidade histórica da tradição ocidental se tornaram inadequadas [não só] para fornecerem regras para a ação – problema clássico colocado por Platão – ou para entenderem a realidade histórica e os acontecimentos que criam o mundo moderno – que foi a proposta hegeliana – mas, também, para inserirem as perguntas relevantes no quadro de referências da perplexidade contemporânea (LAFER, 1979b, pp. 10-11).

É imprescindível pontuar ainda que o totalitarismo é o fenômeno que trouxe à tona a degeneração da política e, conseqüentemente, da faculdade de agir, lançando, assim, um desafio ao pensamento, pois a reavaliação das categorias políticas tradicionais se mostra como fundamental para proporcionar a renovação do pensamento político. E justamente o pensamento político precisa ser reiterado, não só em função da compreensão de eventos passados, mas do próprio presente e das perspectivas para o futuro, pois, embora os regimes totalitários identificados por Arendt – nazismo e stalinismo – já não existam em sua forma original, sabemos e temos visto, até mesmo em nosso país, que o apelo às “soluções totalitárias podem muito bem sobreviver sob a forma de fortes tentações, que surgirão sempre que pareça impossível aliviar a miséria política, social ou econômica de um modo digno do homem” (ARENDDT, 2000, p. 511). Isso sem contar que “a restrição à liberdade, a repressão da espontaneidade humana e a corrupção

¹² Ressalto, aqui, o interessante aspecto de que, ao estabelecer um paralelismo entre nazismo e stalinismo, Arendt identifica também que o totalitarismo pode surgir tanto de um desdobramento capitalista quanto de uma dimensão socialista, configurando, portanto, um fenômeno, até certo ponto, independente de forças “liberais ou conservadoras, nacionais ou socialistas, republicanas ou monarquistas, autoritárias ou democráticas”. (ARENDDT, 2000, p. 513).

do poder através da violência (práticas usuais na atualidade) também são uma ameaça constante para a política dos pretensos sistemas liberais” (SONTHEIMER, 1999, p 10).

Ora, se Arendt é uma filósofa, que pensa a partir de uma ruptura com a tradição¹³, parece-me lógico ela buscar em sua obra ressignificar conceitos cristalizados, tais como: poder, autoridade, liberdade, legitimação e justiça. Assim, esses conceitos raramente são tomados, nesta tese, em seu sentido mais conhecido e tradicional e, sim, a partir da interpretação arendtiana¹⁴.

É nessa perspectiva que o conceito de política em Hannah Arendt, embora complexo e irradiando por toda a sua obra, pode ser assim apreendido:

“A política baseia-se no fato da pluralidade dos homens”, ela deve, portanto, organizar e regular o convívio dos diferentes, não de iguais. Distinguindo-se da interpretação geral comum do homem enquanto *zoon politikon* (Aristóteles), em consequência da qual o político seria inerente ao ser humano, Arendt acentua que a política surge não *no* homem, mas sim, *entre* os homens, que a liberdade e a espontaneidade dos diferentes homens são pressupostos necessários para o surgimento de um espaço entre os homens, onde só então se torna possível a política (SONTHEIMER, 1999, pp. 08-09).

O excerto é rico e se faz necessário deslindá-lo para que a omissão não seja obstáculo ao entendimento da argumentação. Sem dúvida, sei que estamos aqui – eu e os leitores – para falar de Osman Lins e Literatura, mas percebi, posteriormente, que citar sem contextualizar resulta como insuficiente para explicar os conceitos-chave dessa análise. Assim, como no corpo do texto da tese não cabem excursões dessa natureza, aproveito a presente introdução para compor, nas linhas que se seguem, uma breve digressão a respeito da concepção política de Hannah Arendt, mote que anima esta pesquisa.

¹³ Não posso deixar de registrar que, em suas análises, quando se vale de algumas experiências da *polis* grega, Arendt não está, como apontam alguns críticos que não compreenderam sua obra, propondo uma submersão saudosista à glória perdida da Grécia Clássica. A filósofa não propôs uma “imitação” dos antigos, já que foi ela a detectar uma ruptura com a tradição. O passado, em sua análise, apresenta-se de modo fragmentado e não pode, por isso mesmo, ser resgatado enquanto fenômeno genuíno, mas representa, antes, o mergulho do escafandrista à procura de tesouros no mar do esquecimento. Até mesmo, nesta tese, vejo relações com a forma com que Osman Lins lida com o passado e o esquecimento em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

¹⁴ Procurarei, dentro da razoabilidade que cabe a uma explicação sucinta, identificar, em notas de rodapé, os termos empregados com uma conotação diversa do sentido mais usual. Contudo, o bom senso do leitor é imprescindível para perceber quando determinadas palavras estão em sentido comum ou não.

Ao decompor as assertivas da citação acima é possível perceber que o aspecto primordial recai sobre o conceito de pluralidade humana, o qual, por sua vez, diz respeito à simultaneidade dos aspectos de igualdade e diferença entre os seres humanos.

Se não fossem iguais, os homens não poderiam compreender uns aos outros e os que vieram antes deles, nem fazer planos para o futuro, nem prever as necessidades daqueles que virão depois deles. **Se não fossem distintos, sendo cada ser humano distinto de qualquer outro que é, foi ou será não precisariam do discurso nem da ação para se fazerem compreender.** Sinais e sons seriam suficientes para a comunicação imediata de necessidades e carências idênticas (ARENDDT, 2018b, pp. 217, 218) [grifo meu].

O ponto fulcral recai, portanto, sobre a questão de que a admissão de um duplo aspecto – igualdade/diferença – põe em xeque a hegemonia da ideia de igualdade que vigorou na política desde o Iluminismo. Logo, em Arendt, o direito à igualdade não é consequência de uma espécie de essência presente em todos os seres humanos, mas, sim, constituído por uma comunidade política.

A igualdade, em contraste com tudo que se relaciona com a mera existência, não nos é dada, mas resulta da organização humana, porquanto é orientada pelo princípio da justiça. Não nascemos iguais: tornamo-nos iguais como membros de um grupo por força de nossa decisão de nos garantirmos direitos reciprocamente iguais (ARENDDT, 2000, p. 335).

Ao acompanhar a saga de Maria de França – personagem de Julia Enone no livro que o Professor-narrador do romance de Lins analisa –, para obter uma pensão que lhe era de direito e que, mesmo assim, nunca lhe é concedida, percebi claramente a correspondência da situação com o que Arendt havia asseverado. A pobre heroína está no contexto da pura existência, na nudez de sua humanidade. A calamidade se assenta no fato de lhe ser negado um direito já garantido. Os trâmites que impedem a concessão da pensão são apenas uma consequência de sua expulsão da comunidade política, na qual ela não tem voz, tampouco a menor chance de ser representada¹⁵.

Obviamente essa aproximação entre a personagem do romance de Lins e as ideias de Arendt não é engendrada aqui como se a narrativa servisse de explicação às

¹⁵ É nessa mesma vertente, por exemplo, que se insere o absurdo caso ocorrido em janeiro de 2020, da mulher que, sem possuir sequer as mãos e as pernas, teve o seu benefício negado pelo INSS, justamente por não poder assinar a documentação. Situação inadmissível devido à ilogicidade desumana. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/01/22/mulher-sem-maos-e-pernas-tem-pedido-de-beneficio-negado-pelo-inss-por-nao-poder-assinar-papel-em-ro.ghtml>.

teorias, ou vice-versa. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* deflagrou em mim o volver a conhecimentos já adquiridos, bem como o impulso de me lançar em busca de novas expansões críticas. Ao atestar a sagacidade de Osman Lins na composição dessa personagem – Maria de França, pobre coitada, cuja importância muitas vezes é renegada até mesmo nas próprias análises sobre o romance –, percebo o quanto essas questões, como abandono, vida tacanha, violência contra a fragilidade humana, constituíram temas significativos para o autor. Seguem esse mesmo espírito as demais aproximações ao longo desta tese.

Retomando a questão da pluralidade humana e da concepção política de Hannah Arendt, ressalto ainda que a ponderação sobre a igualdade vai de encontro à concepção jusnaturalista, inspiradora da Declaração dos Direitos do Homem (1789) e da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), nas quais os direitos em questão estariam, de imediato, assegurados por serem inatos e tidos como evidentes. Chamo atenção ao fato de que Arendt não está pondo em xeque os conteúdos das duas Declarações, mas as suas fundamentações, ou seja, ela evidencia – a partir não só de especulações teóricas, mas também da experiência de viver como apátrida por 18 anos – que, sem a cidadania, somos apenas humanos e, subsequentemente, sem direitos. Em outras palavras, estamos à mercê de um Estado, que pode tanto proteger como destruir os nossos direitos, seja por sermos apátridas, refugiados, exilados, ou apenas reduzidos à mera humanidade, facilmente descartável, visto não serem úteis a produção e a sustentação desse Estado.

Como se pode notar, a questão política está bem imbricada com a jurídica, de tal forma que esta tese assume o posicionamento de que a política comporta em si uma dimensão jurídica enquanto campo indissociável, por meio do qual a influência recíproca é fator que constitui o Estado. Tal compreensão evita que se resvale, por exemplo, em problematizações controversas, como a origem do conceito de sociedade¹⁶ e a polêmica crença na existência de uma “pureza” jurídica que garantiria a autonomia do Direito em relação à política¹⁷, contidas desnecessárias para este estudo do romance de Osman Lins.

¹⁶ Conceito introduzido na cultura ocidental pelos escritores latinos — especialmente por Cícero — e que teve inspiração estoica ao considerar os aspectos sociais como desassociados e independentes da organização política.

¹⁷ Ver a teoria dos três poderes de Montesquieu na obra *O Espírito das Leis* (1748), assim como o verbete “sociedade” (em ABBAGNANO, 1982, pp. 912 e 913), e o tema da judicialização do Direito (em ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 152).

O fato é que Arendt confronta o “direito a ter direitos” (forma como ela pensa a cidadania), como a concepção jusnaturalista e positivista, demonstrando, com isso, que direitos atrelados à tutela do Estado acabam sempre entendidos como benesses concedidas (e não conquistadas), que tornam o beneficiário uma espécie de refém do Estado, já que precisa mantê-lo (aceitá-lo) para ter o seu direito assegurado. É nesse sentido que precisamos estar atentos aos perigos que o nacionalismo suscita, pois esse ideal identitário “produz resultados politicamente ambíguos, já que a mesma força que integra e une os cidadãos de um determinado Estado-nação é também responsável pela divisão e pelo conflito entre as diversas nacionalidades” (MELLEGARI, 2012, pp. 82-83)¹⁸.

A ideia de “direito a ter direitos” nos fala também da luta travada pelas minorias dentro do próprio Estado, evidenciando ainda mais drasticamente aqueles que nem sequer conseguem se organizar e se engajar em uma representatividade, como é o caso de Maria de França. Ora, o que Arendt põe em evidência é que o fundamento da possibilidade de qualquer direito é o direito de pertencer a uma comunidade política, exatamente o que vem sendo historicamente negado às minorias.

A positivação dos Direitos Humanos não é garantia de efetivação. Por isso mesmo, existe a conquista de direitos, fruto da vontade política, que não subordina o particular ao geral, mas, ao contrário, valoriza cada singularidade. Se não nascemos iguais, tornamo-nos iguais pelo reconhecimento político da igualdade: cerne de todas as lutas sociais.

Eis o porquê de Arendt discordar da tradução/interpretação dada ao conceito aristotélico sobre o chamado *zoon politikon*. Política e igualdade não são naturais, dádivas oferecidas à nossa essência. Ao contrário, são criadas, isto é, produzidas, sendo, por isso, que surgem não *no* homem, mas sim *entre* os homens. Cabe novamente a ênfase no conceito de pluralidade¹⁹.

¹⁸ Não posso deixar de citar aqui a problemática entre Israel e Palestina, ou seja, o massacre que o Estado israelense tem imposto aos palestinos, e que, Hannah Arendt, mesmo sendo judia, desaprovou a criação do Estado de Israel, criticando os seus descompassos.

¹⁹ Como leitora de grego antigo, era a própria Arendt quem traduzia os textos aos quais recorria, discordando, muitas vezes, da interpretação dada a determinados conceitos. Digo isso porque não é de Aristóteles que Arendt discorda, mas da interpretação dada a esse conceito. Logo, baseada em sua própria leitura e interpretação, ela escreve: “Aristóteles, para quem a palavra *politikon* era de fato um adjetivo de organização da *polis* e não uma designação qualquer para o convívio humano, não achava, de maneira nenhuma, que todos os homens fossem políticos ou que a política, ou seja, uma *polis*, houvesse em toda parte onde viviam homens. De sua definição estavam excluídos não apenas os escravos, mas também os bárbaros asiáticos, reinos de governos despóticos. Ele julgava ser apenas uma característica humana o fato de poder viver numa *polis* e essa organização da *polis* representava a forma mais elevada do convívio humano (...) e não algo natural que se encontra em toda parte que os homens convivem” (ARENDDT, 1999, pp. 46-47).

Nessa perspectiva, é crucial observar, também, que Arendt estava ciente de que o pensamento político tradicional concebe o poder como o domínio de um ou mais indivíduos e/ou instituições sobre outros, exigindo, para tanto, a efetivação do comando, além de se manifestar, em geral, por meio da violência. Todavia, na perspectiva arendtiana, que analisa o fenômeno do ponto de vista de sua origem e manutenção, poder e violência são instâncias opostas.

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome. A partir do momento que o grupo do qual se origina o poder desde o começo (*potestas in populo*: sem um povo ou grupo não há poder) desaparece, “seu poder” também se esvanece (ARENDR, 2009, p. 61).

Como é possível perceber, o poder requer o consenso de muitos para pôr em curso uma ação e é exatamente aí que reside seu antagonismo em relação à violência. O abalo no poder viabiliza a violência, pois uma vez que as ordens deixam de ser acatadas por falta de consenso ou por oposição de ideias, o uso da violência é sancionado. Logo, a violência evidencia a destruição do poder. “O que surge do cano de uma arma não é poder, mas sua negação, e desta não brota o seu oposto” (LAFER, 2018, p. 234).

Assim, o poder, mesmo o totalitário, necessita de uma base de apoio pautada no consenso e não apenas na obediência regulada pelo medo do terror²⁰. Logo, o poder, e não a violência, é a essência do governo, pois:

A violência é por natureza instrumental; como todos os meios, ela sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja. E aquilo que necessita de justificação por outra coisa não pode ser a essência de nada (...). O poder, longe de ser um meio para um fim é de fato a própria condição que capacita um grupo de pessoas a pensar e a agir (...). O poder não precisa de justificação, sendo inerente à própria existência das comunidades políticas (...) emergindo onde quer que as pessoas se unam e ajam em concerto (ARENDR, 2009, pp. 68-69).

Sem querer forçar uma identidade e respeitando determinadas diferenciações conceituais, o pensamento de Arendt sobre política, bem como essa sua concepção de

²⁰ A título de corroborar com essa concepção e ilustrá-la com um exemplo mais próximo da realidade brasileira atual, relembro que a grande decepção dos que se opuseram a Bolsonaro, quando este ganhou as eleições presidenciais de 2018, estava em perceber que a maioria não só o apoiava, mas pensava exatamente como ele, ferrenho admirador da ditadura, do uso da tortura, das armas de fogo e da submissão das minorias.

poder, me move a apontar o projeto *O Direito Achado na Rua*, coordenado pelo prof. Dr. José Geraldo de Sousa Junior, jurista e ex-reitor da UnB, como uma das fontes de inspiração para esta tese.

Nascido da Nova Escola Jurídica Brasileira (NAIR), fundada pelo então prof. Dr. Roberto Lyra Filho, o *Direito Achado na Rua*, que opera há 30 anos em Brasília (desde os trabalhos da Assembleia Constituinte), pautase em uma nova concepção de direito a partir do reconhecimento de que o Brasil é palco de uma decadência da Justiça. O ponto alto do projeto é a noção de direito concebido como liberdade e, portanto, como instância política, a qual abraça e defende as causas das minorias sociais. Isso quer dizer que as “leis” em si não são suficientes como garantia da justiça. Daí o Direito que nasce nas ruas, isto é, aquele que brota do clamor popular, ser contrário ao positivismo e, conseqüentemente, à imposição de normas e à dominação.

Eis que, então, me vejo a celebrar nesta tese mais um encontro de *philia*, dessa vez com o prof. Dr. José Geraldo (de quem tive o prazer de ser aluna por um semestre na UnB) e com todos os colegas e juristas que compartilham de um direito não enclausurado em repartições, parágrafos e alíneas, mas disposto na rua, junto ao povo, como o carnaval de Maria de França. Salvo algumas reconhecidas diferenças conceituais e pontuais, não consigo dissociar esse projeto da visão mais ampla de Hannah Arendt.

Buscando sintetizar o exposto sem cair na simplificação, torno a repetir que a concepção de política que orienta esta pesquisa se fundamenta em um pensamento que dispensa a identidade em prol de se pensar a diferença e que, desse modo, põe-se na contramão de qualquer sistema cuja pretensão seja eliminar toda e qualquer alteridade.

Não sendo tomada, portanto, em sentido axiológico, ou como um meio para justificar um fim mais elevado (cuja determinação sofre modificações ao longo dos séculos), a política é concebida como ação conjunta a refletir a condição plural dos homens, inscrita através de suas semelhanças e singularidades no convívio com outros. “A ação política em Arendt é sempre uma interação. Os outros são pressupostos e não só conseqüências de uma reflexão solitária” (MILOVIC, 2017, p. 99).

Conseqüentemente, a noção de degeneração política remete ao obscurecimento da intersubjetividade política – ou seja, da nossa capacidade de julgar e agir em conjunto –, que passa a ser substituída por apatia e isolamento, enquanto a futilidade transforma todos em meros consumidores. Quando o espaço público é invadido por violência, corrupção e

restrição da liberdade, restando apenas a preocupação com o âmbito econômico²¹, atesta-se, assim, um esquecimento do verdadeiro sentido da política. Isso caracteriza a sua degeneração (Cf. ARENDT, 2018b, pp. 397-403). E tal degradação vai-se intensificando de tal modo que o real sentido da política vai pouco a pouco se perdendo, passando, desse modo, a ser considerada como necessidade e dominação expressões efetivamente antipolíticas e que fazem, na compreensão do senso comum, a política oscilar entre interesses mesquinhos, propagandas mentirosas e violência. Porém, como tentei brevemente demonstrar aqui, isso não é política, mas, sim, a sua degeneração e obscurecimento.

Temos visto que algumas pessoas utilizam a expressão “tempos sombrios”²² para se referir ao momento histórico brasileiro iniciado com um golpe à democracia, por meio do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff (2015/2016), desdobrou-se na eleição de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República (2018) e, até o momento, não acena previsão de término²³. Sem dúvida, a definição expressa a percepção de que o nosso país foi assolado por um drama ético-institucional sem precedentes na história nacional: corrupção extrema, polarização e radicalização de ideias, intolerância, ódio, exaltação à violência.

Emaranhados na própria rede dos interesses pessoais – que visam não só a uma ampla satisfação financeira, mas também a atingir o *hall* da fama –, Executivo, Legislativo e Judiciário validam, a cada dia, a crença de que jamais existiu plena imparcialidade jurídica que garantisse a autonomia do Direito em relação à política.

Em termos menos institucionais, a imprensa registra a agressão de brasileiros aos refugiados venezuelanos, uma crescente apologia ao porte de armas de fogo e a facilitação de sua compra e uso por decreto, execução sumária do suspeito (sem que haja, antes, um julgamento) e assassinatos crescentes de pessoas que estão na contracorrente ideológica do domínio masculino e branco sobre a sociedade.

²¹ Como se vê expresso no comportamento do presidente Jair Bolsonaro em relação à pandemia do Coronavírus (Covid-19), em março de 2020.

²² Por mais que, geralmente, as pessoas usem a locução “tempos sombrios” sem mencionar uma referência, cabe notar que foi esta a expressão utilizada pela pensadora Hannah Arendt, em parte do título de uma de suas obras: *Homens em tempos sombrios* [*Men in dark times*]. Por sua vez, a filósofa retirou o vocábulo do poema *Aos que virão depois de nós*, de Bertold Brecht (1898 – 1956). Para Arendt, o termo evidencia uma época na qual a política não é mais capaz de iluminar o espaço público por ter, ao longo da história humana, degenerando-se em práticas autoritárias e mentirosas. Reitera-se que, aqui no Brasil, a expressão é usada no mesmo sentido que Arendt a emprega, daí esse esclarecimento.

²³ Texto escrito em janeiro de 2019.

Sob a égide da ignorância, os Três Poderes e a maioria de seus constituintes se voltam também contra a Educação e transformam os professores em inimigos objetivos do Estado. O desrespeito aos docentes atravessa a fronteira econômica, caracterizada por uma das remunerações mais baixas do país, espalhando-se, ainda, pelo terreno do assédio moral.

Vemos todo nosso conhecimento ser colocado sob suspeita por alunos tanto da graduação, como do nível médio – que incentivados por pais, políticos profissionais, religiosos e uma mídia igualmente ignorante, pois *expert* em política através de mensagens de redes sociais – perdem não só a confiança naquilo que lhes está sendo ensinado, mas desenvolvem uma postura agressiva de desrespeito ao docente.

É inegável que a (anti)política²⁴ nacional atual – dita democrática – está impregnada de elementos oriundos de sistemas totalitários, como: isolamento das massas, burocracia administrativa, propaganda política enganosa, desprezo pelas minorias, entre muitos outros²⁵. Vale à pena lembrar aqui o caso do secretário especial da Cultura, Roberto Alvim, que, em janeiro de 2020, por meio de um vídeo divulgado pela Secretaria Especial da Cultura, mais do que aludiu, mas plagiou uma fala do ministro de Propaganda da Alemanha nazista, Joseph Goebbels, usando como pano de fundo a ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, compositor muito admirado por Hitler e os nazistas. Como bem nos advertiu Arendt, precisamos estar sempre atentos porque: “pode ser que os verdadeiros tranfes de nosso tempo somente venham a assumir a sua forma autêntica – embora não necessariamente a mais cruel – quando o totalitarismo pertencer ao passado” (ARENDR, 2000, p. 512).

Frente à perpetuação dessas práticas tão nocivas à nação percebo o quanto *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, além de extremamente atual, se oferece, enquanto obra de arte, como um portal de atravessamento capaz de nos mostrar o modo como falamos de nós mesmos e construímos, simultaneamente, o nosso imaginário coletivo, na contramão da hegemonia de uma “história” oficializada que se caracteriza pelos signos da mentira e da opressão²⁶.

²⁴ Termo tomado não no sentido de aversão a política, mas significando práticas que prejudicam e lesam o espaço público, ou seja, como sinônimo do conceito de degeneração política.

²⁵ Para um maior estudo sobre esse fenômeno político, sugiro a leitura da obra *Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt.

²⁶ Pois, como nos lembra Antonio Candido, não se pode negar que, por vezes, “no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. Uma literatura,

Sob essa perspectiva, podemos ser tomados de estranheza quando Osman Lins diz: “Se um artista quer engajar-se politicamente, é problema dele. Pessoalmente, acho o engajamento artístico limitador, pelo fato de o artista dar a sua obra, *a priori*, uma determinada direção. Quer dizer: ela não oferece surpresas, nem mesmo para o seu criador” (LINS, 1979, p. 265).

Ora, a ideia de uma literatura engajada remete diretamente a Sartre, em sua obra *O que é a literatura?* (1947), na qual ele afirma, entre outras formulações:

[...] temos o direito de perguntar ao prosador antes de mais nada: Com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita? E em nenhum caso esse empreendimento poderia ter como finalidade a contemplação (SARTRE, 2015, p. 27).

Em termos mais objetivos, o engajamento literário sartreano foi compreendido como produto da “escrita de um autor que faz política nos seus livros” (DENIS, 2002, p. 09). Para Sartre e sua geração, o que estava em jogo após a 2ª Guerra era o papel que os intelectuais poderiam exercer frente à necessidade de transformação das estruturas sociais, tendo por base o materialismo dialético. Nesse sentido, para Sartre, o escritor engajado é aquele que intervém, através da persuasão, no mundo em que vive.

Não há dúvida de que Osman Lins admirava o filósofo francês e coadunava com alguns de seus pensamentos citados, não apenas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, mas também em seu livro ensaístico, *Guerra Sem Testemunhas* (1969), principalmente no que diz respeito à obra sartreana *Situações II* (1948).

Contudo, ao que me parece, a recusa de Lins pela rotulação do engajamento advém de dois fatores fundamentais: primeiramente, da argumentação impositiva de Sartre, que quer subordinar a literatura e, conseqüentemente, a arte em geral a uma finalidade utilitária e subserviente a valores que se originam fora dela mesma. Em segundo lugar, pela entonação de obrigatoriedade que o discurso sartreano emprega quando se dirige ao prosador.

Na ótica de Lins, escrita e ação mantêm uma inegável relação, mas a negação da liberdade e a subordinação da arte a interesses que visam sua manipulação, foge aos princípios da escritura osmaniana. Logo, o adjetivo “engajado” geralmente empregado

pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador” (CANDIDO, 1969, p. 3).

para se referir ao artista que faz de seu ofício uma militância política imbuída dos ideais marxistas, não se aplica, nesses termos a Osman Lins.

A questão mais ampla é que recusar o rótulo – engajamento – não significa negar a dimensão política da arte. Consciente do seu ofício de ficcionista e independente de qualquer ideologia, Lins escreve:

A literatura não é o nosso recreio, produto secundário e de relativa importância, segregado nos intervalos da verdadeira ação. Quando o escritor atua politicamente, não está passando, como habitualmente se quer ou se propala, da contemplação à ação (...). Com a obra literária, e por nenhum outro meio, é que realmente age o escritor: sua ação é seu livro (LINS, 1974, p. 219).

Na visão do autor, portanto, o livro torna-se o sujeito da ação, tomando uma posição na teia das relações humanas, mesmo que o mundo do romance (sua diegese) e o mundo “real”, isto é, dos acontecimentos históricos não sejam coincidentes ou estejam em franca oposição. Isso não significa dizer que “a prosa é utilitária por essência” (SARTRE, 2015, p. 28) e que seu valor esteja condicionado à eficiência com que propaga os princípios do socialismo científico²⁷.

Escrevendo sobre uma mesa-redonda ocorrida na Feira do livro em Frankfurt, Alemanha, em 1976, com autores da América Latina, cuja temática versava sobre literatura e política, Osman Lins corrobora a posição de Julio Cortázar, autor de obras com acepções políticas, quando este declara que não acredita em uma literatura comprometida politicamente. Explica Lins que isso não se configura como uma contradição, pois “(...) o que ele quer dizer é que uma obra pode ser política, sem a perda de sua qualidade literária, desde que nasça como uma necessidade. De fato, nem a política nem a religião podem invalidar uma obra” (LINS, 1977a, s. p.). Seguindo na descrição do evento, Lins também respalda a fala de Eduardo Galeano ao transcrever:

²⁷ Embora extrapole o objetivo deste estudo, a temática é bastante atual, haja vista a errônea ideia que se tem propagado no Brasil de que todo e qualquer posicionamento de esquerda é necessariamente marxista, ou, como gostam de divulgar nas redes sociais, comunista. É na esteira desse radicalismo, pautado sobretudo na ignorância, que nascem propostas como a “escola sem partido” ou afirmações descabidas de que o PT é um partido comunista desejoso de tingir de vermelho a bandeira nacional. Ora, a luta por uma sociedade mais justa, igualitária e plural é prerrogativa de uma esquerda que não necessariamente se alinha de forma homogênea à perspectiva marxista. Sem dúvida, reconhece a grandeza e a importância da crítica de Marx e Engels ao capitalismo juntamente à análise que fizeram sobre o trabalho, a propriedade privada, as relações de produtividade e, principalmente, a exploração do proletariado, mas também lhes tecem revisões e críticas em um liame de respeito e diálogo, e não de subserviência cega, como querem apregoar os puristas da extrema direita atual.

Não se deve confundir o potencial revolucionário de uma obra com suas preocupações temáticas. Obras de temática claramente revolucionárias podem estar minadas de conformismo. Obras que a um primeiro exame parecem alheias a problemas políticos, podem trazer, na verdade, um grande potencial revolucionário (Ibidem).

Osman Lins registra ainda a partir do exemplo da *Divina Comédia* que: “Dante, supõe-se, não deliberou escrever um poema religioso. Penetra-o, gerando em seu espírito essa obra suprema, a atmosfera religiosa de sua época” (Ibidem).

Esses três trechos do artigo parecem dar conta do modo como Osman Lins compreendia a relação entre literatura e política. A política pode se entranhar na obra literária, sem que esta seja panfletária ou perca as características que lhe são próprias e que a elevam ao estatuto de arte. Os elementos políticos não aparecem necessariamente de modo ostensivo na obra, mas podem se revelar em suas nuances. Os temas que envolvem o texto literário podem ser expressões da atmosfera da época de sua criação.

Se aplicarmos esses elementos elencados por Lins a seu romance, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, será fácil perceber que, mesmo imerso em um Brasil sufocado por um regime opressor e violento, o livro não se resguardou em uma postura desinteressada dos problemas políticos à sua volta e o escritor não mediu palavras ao declarar:

Creio poder dizer que amo minha língua mais do que amo meu país. Esclareço: poderia, eventualmente, viver fora daqui: mas não suportaria ver-me impedido de escrever na língua materna (...). Mas **gostaria** que as injustiças sociais não fossem tão agudas entre nós; e **que a nossa liberdade não fosse uma concessão** (com limites restritos), como vem sendo há já quase quatorze anos, mas, pura e simplesmente, um direito plenamente exercido (LINS, 1979, p. 260) [grifo meu].

E, então, nesse aspecto, volto a Hannah Arendt e lembro que, para ela, a liberdade é a própria razão de ser da política (Cf. 1999, p. 47)²⁸, requerida, portanto, na

²⁸Aqui, a liberdade possui tanto um sentido negativo, de não-ser-dominado e não-dominar, quanto um sentido positivo, de servir como fundamento da ação (Cf. ARENDT, 1999, p. 48). Desse modo, a liberdade não se reduz a um clichê, lugar-comum e/ou conceito idealizado pelos partidos de esquerda, mas como demanda política capaz de mover a insurreição do povo contra uma estrutura governamental ditatorial. Arendt alicerça sua argumentação na análise da Revolução Húngara (1956) cuja reivindicação primordial não priorizava a miséria econômica de sua população, mas a liberdade de pensamento. O *Relatório sobre o Problema da Hungria* feito pelas Nações Unidas cita a fala de uma estudante húngara: “Mesmo que possam carecer de pão e de outras necessidades da vida, nós queremos liberdade” (apud ARENDT, 2018a, p. 66). Portanto, liberdade de ação e liberdade de pensamento se configuram, simultaneamente, como objetivo e base da expressão política, pois “a liberdade não é apenas um dentre muitos fenômenos da esfera política, tais como a justiça, o poder ou a igualdade; a liberdade, embora só possa ser o objetivo direto da ação política em tempos de crise, guerra ou revolução é, na verdade, a razão pela qual os homens vivem

comunicação com os outros e no espaço público, o qual é, por excelência, o espaço de aparição dos homens, não só de seus feitos e ações, mas também de suas obras de arte.

Corroborando sua convicção, mas referindo-se agora ao processo de criação literária, Lins esclarece:

(...) a solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens, sejam ou não sejam seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material. Seu livro, se se trata de um escritor no mais puro sentido do termo, não se dirige à multidão: nascido de muitos, ou talvez de todos, é endereçado a cada um dos indivíduos que compõem a multidão. Dirige-se à multidão desmembrada e capaz de escutá-lo, não induzida por um entusiasmo coletivo e fortuito, mas lúcida, serena – **em estado de liberdade** (LINS, 1979, p. 179) [grifo meu].

Ora, como manter o “estado de liberdade” requerido por Lins para o seu leitor, em um espaço público ameaçado pela degeneração política?

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a tônica da liberdade também se faz presente na representação de Ana da Grécia, personagem cujo epíteto dá nome ao livro. Através de um recorte de notícia que Maria de França lê em um dos pedaços de jornais que encontra pela rua, Ana passa a ser para ela uma espécie de ídolo. Ladra capturada várias vezes em inúmeras cidades gregas, conseguia sempre ludibriar os seus carrascos, romper os grilhões e se evadir de todas as prisões. Daí o cognome, rainha dos cárceres da Grécia²⁹. Porém, mais do que isso, o próprio romance se insere na defesa da liberdade literária, tanto ao mesclar vários gêneros literários quanto por criticar correntes que querem aprisionar a literatura a padrões de feitura, leitura e interpretação.

A Rainha dos Cárceres da Grécia é, ao fim e ao cabo, uma ilustração e uma defesa da arte do romance, sem deixar de ser ao mesmo tempo, uma sátira a certas pretensões da crítica ou hermenêutica literária (PAES, 2004, p. 294).

Intentei evidenciar no título da tese que as personagens protagonistas vivem em um contexto de exclusão e isolamento no qual a Justiça (em seu sentido mais amplo e não

juntos em organização política. *A raison d'être* da política é a liberdade, e sem ela a vida política não teria sentido” (ARENDR, 2018c, p. 167).

²⁹ O leitor só é apresentado a Ana, desvendando, assim, o mistério que justifica a escolha para o título do romance, já nas últimas páginas do livro. A heroína de Maria de França existiu no mundo empírico. A notícia, que inspirou Lins, não passa de um pequeno fragmento de jornal sem data, que se encontra no acervo do autor. Todavia, durante a sua pesquisa de mestrado, Thayla Ventura descobriu que a história de Ana havia sido publicada na revista *Realidade*, em maio de 1974.

somente institucional) lhes é sempre negada devido aos meandros de uma política adulterada que está em franca degeneração. Nesse romance de Osman Lins, escrito e publicado em plena ditadura militar, eclodem inúmeras referências a violações dos direitos humanos, em uma narrativa que contempla aspectos de diagnóstico e denúncia de uma estrutura administrativa, jurídica e social puída por práticas governamentais corruptas e autoritárias, que caracterizam a degeneração da política em âmbito nacional e que precisam ser conhecidas, evidenciadas e banidas do Estado brasileiro.

Entre tantos trabalhos de Osman Lins, esta [*A rainha*] é a obra da qual se podem retirar as ataduras ficcionais para perceber-se suas reflexões como escritor e mesmo as mágoas pessoais diante da realidade **de um país sempre em crise**. As duas vertentes, a de intelectual pesquisador e analítico e a de homem interessado pelo destino da mais humilde representante das mais modestas classes sociais, as vertentes encontram-se na superfície e em profundidade, nos refolhos bruscos do romance, nas irônicas tiradas e nas cômicas figuras que o povoam, como a combinar o trágico ao humorístico, outra das qualidades da obra (IGEL, 1988, p. 114) [grifo meu].

A Rainha dos Cárceres da Grécia é um romance que exclui da sua temática o triunfo (LINS, 2005, p. 147), não por uma visão puramente pessimista, mas porque escolhe narrar o mundo inóspito em que vivem seus personagens. A imagem do paradoxal cenário social brasileiro desperta a compreensão de que é na dor muda e inarticulada que as vozes desses personagens se misturam, revelam-se e se dissolvem na composição de suas singularidades.

Osman Lins narra a história da leitura de um romance. A magnitude da narrativa complexa e densa, que traz um romance dentro de outro e que exige dedicação e cumplicidade do leitor/pesquisador, nos faz ver que é através da leitura que podemos nos libertar de todos os cárceres.

Em termos organizacionais, esta tese se divide em dois capítulos, evocando a duplicidade marcadamente presente no romance não somente no modo como o autor constrói um jogo de dissimulações, espécie de salão de espelho onde as personagens se movem, mas também por ser uma ficção na qual o protagonista do romance, o Professor, é composto por uma natureza dual, manifesta por entre contrastes que vão se embaralhando ao longo da narrativa.

No **capítulo I**, intitulado *Por entre as frestas do texto*, abordo o tema da loucura. O objetivo é evidenciar que a insanidade não se mostra apenas como estratégia narrativa que permite à autora-personagem Julia Enone um tratamento inusitado aos elementos de

sua prosa, como espaço, tempo e linguagem, mas que a própria loucura põe a descoberto o descaso do Estado em relação à determinada parcela da população: os despossuídos, os quais, penalizados por uma existência meramente biológica, irrelevante à ordem político-jurídica-administrativa-social, tornam-se seres descartáveis.

A representação do hospício evoca também o cárcere familiar exposto por Osman Lins, por meio de Julia Enone, registro da arbitrariedade com que as mulheres eram tratadas, até meados dos anos 70, por pais e maridos que atestavam, ou não, as suas sanidades. O estabelecimento de padrões entre um comportamento baseado na razão ou desrazão configura-se, portanto, como uma instância de dominação tanto da família quanto do Estado.

Também começa a ser delineada nessa seção a luta de Maria de França contra a burocracia, a fim de obter o benefício previdenciário que almeja. O capítulo traz também uma caracterização geral dos personagens: Professor, Julia Enone e Maria de França, a fim de demarcar as suas participações no romance a partir de situações de suas vidas diegéticas, fundamentais para a compreensão dos aspectos que desejo demonstrar sobre a loucura. Esse mapeamento do mundo de cada um dos três personagens serve também como fonte de esclarecimento para a análise que se desenvolverá no capítulo seguinte.

O **capítulo II**, intitulado *Significação e Enigmas*, traz como tema central a elaboração escritural da obra e a sua relação com a degeneração política.

A saga de Maria de França pelo sistema previdenciário é retomada, incluindo-se agora, na análise, os aspectos jurídicos e médicos que embaraçam a personagem. Evidencia-se que Osman Lins estabelece uma espécie de simetria entre a loucura, como caracterização de uma condição mental, e o sistema burocrático, sintoma da loucura institucional do Estado.

A análise se debruça na forma como o discurso vai se construindo no romance com ênfase na categoria narrativa e na espaço-temporal. Aborda-se a questão da ironia, sátira e paródia, procurando-se distinguir a poética enoniana da prosa de Osman Lins ao mesmo tempo que se buscam confluências entre elas.

As notícias jornalísticas constantes no diário-ensaio também são tratadas em uma perspectiva de crítica à ideologia oficial que leva à abordagem de alguns aspectos da carnavalização bakhtiniana. Discorre-se também acerca da transmutação do Professor em Espantalho com vistas a relacionar a sua metamorfose com o percurso da escritura osmaniana e o modo do autor se inserir no mundo. Tudo isso relacionado com a forma como a degeneração política é apreendida no romance.

Este estudo constitui-se como uma pesquisa de caráter eminentemente teórico-conceitual, de natureza bibliográfica cujo procedimento teórico-metodológico se limita à análise hermenêutica de obras literárias e filosóficas, obedecendo a três planos: 1) Obras de Osman Lins (ficção ou não) que versam sobre temas vários que possam subsidiar a pesquisa, em especial o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e a fortuna crítica que o tenha como tópico; 2) Obras de teóricos da Literatura em sua dimensão de criação, dialogismo e relevância social; 3) Obras de filósofos que escreveram sobre Filosofia Política, tomando-se como base a conceituação de política e a sua degeneração, elaboradas por Hannah Arendt.

A análise aqui proposta promove, portanto, um diálogo mediado por minha compreensão analítica entre Osman Lins, Hannah Arendt, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Michael Foucault, Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Terry Eagleton, Antonio Candido, Massaud Moises, entre outros que, transpassando a lógica espaço-temporal da realidade empírica, cruzam o meu caminho e se tornam, despretensiosamente, grandes amigos com os quais tenho o privilégio de compartilhar o mundo.

Esta tese é, especialmente, a celebração de um encontro. Viva a *philia*!

CAPÍTULO I – POR ENTRE AS FRESTAS DO TEXTO

Texto é fenda por onde vaza a cor mínima
Elizabeth Hazin

1.1 Delírios paralelos: aproximações possíveis ante a visão da loucura

Não é só a morte que iguala a gente. O crime, a doença e a loucura também acabam com as diferenças que a gente inventa.
Lima Barreto

Composto aproximadamente por volta de 370 a. C., o diálogo *Fedro*, de Platão, transpassa os séculos envolto em fascínio. O texto apresenta uma estética ímpar ao mesmo tempo em que dispõe sobre temas basilares, tais como: beleza, alma, essência, retórica, *logos* e, por fim, amor – axioma cuja demonstração se inicia em *O Banquete* e torna a surgir em *A República*, ambos escritos na década de \cong 380 a. C. Todavia, em *Fedro*, novos elementos são atribuídos ao amor de tal modo que nele “Sócrates não nega que o amor seja uma forma de loucura; nega em vez disso, que a loucura seja sempre um mal” (TRABATTONI, 2010, p. 157).

É significativo observar que, em termos filosóficos, um dos textos mais caros ao *Corpus platonicum* e à Filosofia ocidental, a loucura seja apresentada como um dom divino (244 a), que pode ser manifesta como **loucura profética** (arte de predizer o futuro, adivinhação – 244 c); **loucura purificadora** (que afasta os males por meio de iniciações – 244 d); **loucura poética** (inspirada pelas Musas – 245 a); e **loucura amorosa** (forma superior que predispõe o homem a lembrar da beleza ideal – 249 d) (Cf. PLATÃO, 2000, pp. 54-57).

Todavia, não foi como dádiva sacra que a compreensão sobre os problemas mentais se espalhou na sociedade europeia. “A partir do século X, a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental” (FOUCAULT, 2017, p. 15). Independentemente do que filosoficamente significassem, os loucos, ao perambularem pelas ruas, eram o flagrante do desmando, centelha da impotência, ameaça à ordem social tão racionalmente almejada com o florescer do espírito científico cujo auge foi a concepção positivista.

Tratados como vagabundos e criminosos, os doentes mentais, seja no Brasil ou em outras partes do mundo, carregam consigo o signo da negação: ausência, carência,

desprezo, rejeição, desdém. Paradoxalmente, despertam também temor, inquietação, assombro. “A loucura é o já-está-aí da morte” (FOUCAULT, 2017, p. 16)³⁰.

O que fazer com aquele (o louco) que mesmo sem intenção desafia a ordem?

Em 1830 não há ainda no Brasil tratamento para os doentes mentais: os ricos são mantidos isolados na casa da família, longe dos olhares curiosos, enquanto os pobres perambulam pelas ruas ou vivem trancafiados nos porões da Santa Casa de Misericórdia (ALENCAR, 2008, p. 19).

Fugiria ao propósito desta análise inventariar o modo como a loucura foi representada em termos filosóficos, artísticos ou médicos ao longo da história da humanidade. Do mesmo modo, seria contraproducente tentar elencar as mais significativas narrativas literárias que abordam o tema. Todavia, gostaria de destacar nesta pesquisa *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto³¹. A ênfase se impõe tanto por serem romances brasileiros, com influência notadamente reconhecida na história da literatura nacional, quanto por serem dois autores caros à Osman Lins e com grande parcela de contribuição à sua herança cultural.

Em *O Alienista*, o Dr. Simão Bacamarte, com seu espírito científico, passa um dia a se interessar pelo estudo do psiquismo humano. Para tanto, edifica, na vila de Itaguaí, um asilo chamado Casa Verde, devido à cor de suas janelas. Eis o seu intento explicado pelo próprio protagonista:

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade (ASSIS, 2014, pp. 18-19).

No entanto, apesar do prisma de cientificidade, a loucura era, muitas vezes, diagnosticada por Bacamarte não por suas manifestações patológicas, mas a partir do que ele classificava como um desvio de caráter ou má-conduta ética.

³⁰ É interessante notar que Michel Foucault, em sua obra *História da Loucura* (livro produzido a partir de sua tese de doutorado na Sorbonne, 1961), mostre que a atenção sobre a problemática da demência se configurou como uma espécie de continuação do modo como a sociedade do século XV procedeu ao ritual de exclusão dos leprosos, já que “Ao final da Idade Média, a lepra desaparece do mundo ocidental” (FOUCAULT, 2017, p. 3), e toma lugar junto ao tema do medo da morte, a preocupação com a loucura, pois, embora estivessem vivos – assim como outrora os leprosos – os loucos eram a própria encarnação da morte (Cf. FOUCAULT, 2017, pp. 3-45).

³¹ Obra publicada inicialmente em folhetins a partir de 1911, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro.

Como evidencia a irônica narrativa machadiana, a internação do “doente” e, conseqüentemente, seu isolamento do convívio social configurava-se como algo arbitrário e conveniente aos interesses do médico.

A leitura, se atenta, geralmente acaba suscitando o provável levantamento de questões sobre a diferenciação estabelecida entre uma doença mental e uma transgressão social.

Por sua vez, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, uma das obras mais conhecidas de Lima Barreto, narra os infortúnios de um cidadão brasileiro que, incompreendido, por seu amor patriótico paga um alto preço por sua devoção. Quaresma é um funcionário público disciplinado sem grandes ambições pessoais. Embevecido pela cultura nacional e suas peculiaridades, a exemplo de culinária, música, vestimentas e costumes, envia um requerimento ao Congresso Nacional solicitando que a língua oficial do país passe a ser o tupi-guarani. Ao ser lida na Câmara, a petição vira motivo de chacota e logo o herói passa a ser também ridicularizado pela imprensa local. Tido como louco, Quaresma é internado no hospício da Praia da Saudade³², onde permanece por seis meses.

Após ter alta, desiludido e se sentindo derrotado pela malevolência social, Policarpo compra um sítio no vilarejo de Curuzu, aproximadamente a 70 km do Rio de Janeiro, mas logo é vítima das intrigas políticas locais. Cobranças de taxas e impostos antes inexistentes, além de exigências descabidas passam a vigorar como condição para a manutenção de sua propriedade. Tais contratempus o desanimam e ele começa a pensar que a melhor solução para esses desmandos seria uma reforma agrária seguida da criação de leis fortes que favorecessem os agricultores. Ao saber da eclosão da Revolta Armada³³ na capital, Policarpo Quaresma se alista voluntariamente nutrindo a esperança de que as mudanças que ele deseja para o governo possam ser efetivadas pela República, depois que esta for devidamente protegida. Nos reveses da aventura, Policarpo passa de soldado a carcereiro, mas, “percebendo que o governo, vitorioso, trucidou grande número de prisioneiros comete a transgressão final: envia ao Presidente uma carta de protesto” (LINS, 1976, p. 40). Preso como traidor, Policarpo Quaresma sente-se traído e percebe que o amor pela pátria é, para a maioria, apenas o apego a situações das quais se possa tirar proveito. Desiludido e solitário, o herói ganha a sentença de fuzilamento – eis o seu triste fim.

³² Local fictício, mas que, pela descrição, assemelha-se à praia de Botafogo, onde ficava o Hospício Pedro II, inaugurado em 1852, no qual Lima Barreto chegou a ser internado.

³³ Iniciada em 6 de setembro de 1893.

Impossível não destacar passagem tão visceral desse romance de Lima Barreto, quando o narrador, aludindo a visita da sobrinha de Quaresma ao hospício, escreve:

Quem uma vez esteve diante deste enigma indecifrável da nossa própria natureza [a loucura] fica amedrontado, sentindo que o germen daquilo está depositado em nós e que por qualquer coisa ele nos invade, nos toma, nos esmaga e nos sepulta numa desesperadora compreensão inversa e absurda de nós mesmos, dos outros e do mundo. Cada louco traz em si o seu mundo e para ele não há mais semelhantes: o que foi antes da loucura é outro muito outro do que ele vem a ser após (BARRETO, 2014, p. 60)³⁴.

Segundo, Osman Lins,

Lima Barreto devia ser duzentas vezes mais conhecido do que é. Triste Fim de Policarpo Quaresma, por exemplo, precisava ser lido por todo brasileiro alfabetizado. É uma obra onde a compreensão do nosso povo chega ao máximo. Acho até que o livro é evitado porque o rosto de cada brasileiro está ali claramente delineado (LINS, 1979, p. 204).

Ao voltarmos a atenção para a questão do internamento de Policarpo Quaresma em um manicômio, por ele ser – com sua genuína erudição – uma exceção à regra comportamental da época, somos, de certa maneira, confrontados novamente com os caprichos do Dr. Bacamarte, em *O Alienista*, de Machado de Assis. Através dessas obras, somos levados a refletir sobre a obscura relação entre sanidade e preceitos morais, que, por sua vez, penetra a dimensão sócio-política da vida. O mesmo ocorre com *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se verá mais tarde ao longo deste estudo.

Outro aspecto fascinante diz respeito a algumas afinidades entre Lima Barreto e Osman Lins, elencadas pelo próprio Lins, em sua tese de doutoramento, *Lima Barreto e o espaço romanescos*, defendida em 1973, na Universidade de São Paulo e publicada em livro pela editora Ática, em 1976.

O leitor porventura informado sobre as atividades do ensaísta e que desconheça os seus escritos, desejará talvez saber se o une a Lima Barreto alguma identidade de processos. Responderia que não e que, justamente, as diferenças concorreram para o meu interesse. **Acrescentaria, ao mesmo tempo, que o meu ilustre antecessor e seu estudioso, apesar das diferenças, coincidem em pontos importantes: na paixão e no respeito pela Literatura, a que ambos se consagram incondicionalmente; no desejo, que ele cumpriu de maneira tão dramática, de exercer com dignidade o ofício de**

³⁴ Note-se que, nessa época, Barreto ainda não tinha sofrido nenhuma internação, o que só exalta a sua sensibilidade artística.

escrever; na consciência de uma oposição irreduzível entre o escritor e o poder, na tentativa de escrever, de construir obra pessoal e identificada com o seu tempo.

A verdadeira razão da minha escolha, entretanto, seja acentuado, deve bem pouco a dessemelhanças ou coincidências. Movem-me, acima de tudo, o apreço pelo romancista e o desejo de contribuir, dentro de minhas possibilidades, para a interpretação, a compreensão e a valorização de sua obra romanesca (LINS, 1976, p. 13) [grifo meu].

Tais semelhanças instigam o estudo sobre as confluências entre os dois autores e suas obras, e embora não seja esse o tema desta tese, aproveito o ensejo para destacar também – contudo, sem poder comprovar a exata conexão – alguns elementos de similitude entre *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins.

No romance de Barreto, Augusto Machado, personagem-narrador, começa o relato afirmando que fará naquelas páginas a biografia de seu amigo, já falecido, M. J. Gonzaga de Sá, para ele, um exemplo de idoneidade e erudição.

Augusto Machado chama a atenção para a singularidade de sua obra, que difere dos modelos convencionais tanto pela natureza do material quanto pelos procedimentos adotados em sua elaboração. Dessa forma, o narrador recusa o romance tradicional da literatura “sorriso da sociedade”, peculiar ao espírito da *Belle Époque*, modelo contra o qual Lima Barreto se insurge. Quanto ao tratamento literário dado ao tema, Augusto Machado também foge ao padrão dominante, rompendo com a convenção realista ao compor uma narrativa “fragmentária”, em que os acontecimentos se apresentam quase que aleatoriamente, sem quaisquer nexos causais, obedecendo apenas às reflexões e aos flagrantes do olhar ambulante dos personagens (FREIRE, 2018, p. 254).

O Professor, personagem-narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, também de um modo fragmentário, através de seu diário, tece a biografia de Julia – igualmente já falecida – por entre as suas memórias, reflexões pessoais, excertos de jornais e a análise literária do romance que ela deixou. Quanto à questão do tratamento literário, Lins também rejeita a ideia de elaborar um romance nos moldes tradicionais.

O número de inovações convergentes à narrativa que perfaz *A rainha* está ligado ao sistema de elos narradores que o escritor associou entre a torturada história da moça mentalmente desequilibrada, a frustrante situação da escritora Enone que imaginou a situação ou as situações da demente, e a visão, de uma perspectiva lateral (ou superior) das condições políticas, sociais e éticas que rodeavam a Maria Louca. Este jogo de prismas e ângulos constitui, por si só, uma inovação na obra de Lins, se não na literatura brasileira propriamente. Bruscas pontes com a realidade, como representadas pelos recortes de jornais diários,

inflando a narrativa com comédia humana fora dos limites ficcionais, também constituem o mundo imaginativo de *A rainha*, emprestando-lhe a força da novidade estrutural (IGEL, 1988, p. 113).

O pano de fundo dos romances de Lima e Lins também carrega certa similitude no âmbito da mesma atmosfera de degeneração da política nacional, pois:

Gonzaga é essencialmente um crítico das elites. A discussão central é precisamente a constituição de uma elite imigrante (ou que tenta se passar por europeia), sem vínculo afetivo com os quatro séculos de história nacional e com as camadas populares. Lima Barreto toca, assim, num tema que incomoda e por isso é ainda meio tabu: o da política do branqueamento, o incentivo à imigração de trabalhadores europeus e do Oriente Médio, ostensivamente implantada pelo Estado brasileiro, que excluiu negros e mestiços do mercado de trabalho livre. No cerne do debate estão naturalmente as teorias raciais, que tiveram incomensurável influência em todas as políticas públicas brasileiras, durante grande parte do século 20 e cujo efeito sentimos até hoje (MUSSA, 2013, s. p.).

Do mesmo modo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possui uma dimensão de denúncia, enfrentamento e protesto:

Tendo sido escrito em uma das fases mais fortes da censura imposta pelo regime militar [o romance de Lins] repudia a política ditatorial e o cerceamento de liberdades civis e de escrita em que se insere, recusa o cerceamento dessas liberdades e faz dessa recusa uma de suas bases de sustentação. O problema da relação entre indivíduo e liberdade ocupa amplo espaço em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, enunciado no título e veiculado pela estrutura do enredo, em que a ausência de liberdade mina todo o tecido social e narrativo (FIGUEIREDO, 2004, p. 323).

Ainda no rastro das semelhanças entre os dois romances, é interessante observar que Osman Lins, por meio do Professor, geralmente se refere a Julia Marquezim Enone apenas pelas iniciais J.M.E, tal qual faz Lima Barreto com M. J. Gonzaga de Sá. Há, também, uma inversão das iniciais das personagens, já que uma é M.J e a outra é J.M.

Além disso, Alcmena é o nome de uma das personagens do livro de Barreto, sobrinha de M. J. Gonzaga de Sá, mesmo nome e relação parentesca de Alcmena, personagem de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sobrinha do Professor.

Uma é a antítese da outra: enquanto a Alcmena de Lima Barreto é uma moça tomada pelo desejo de usufruir da fortuna do tio e perpetuar os símbolos de requinte e pompa, mostrando-se indiferente à morte e ao sofrimento deste, a Alcmena de Lins, sobrinha do Professor, é uma pessoa sensível, que lhe faz companhia na enfermidade, trazendo

música, conforto e alegria à sua casa e se envolvendo, ainda, na análise do romance que ele está fazendo, passando, assim, a ser uma das leitoras do livro de Julia:

Alcmena, tendo programado ficar uma semana, permaneceu comigo três; e acredito, não sei se com razão, que evitou encarar-me na hora de subir no ônibus, segurando com um pouco mais de força o violão guardado numa capa verde. 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”. Observou também que versos inteiros de canções populares brasileiras permeiam de uma ponta a outra o texto, tendo me apontado exemplos. Cantava a música para mim, na sua voz rouca e melodiosa. Sim. uma estação de calor e ociosidade, um intervalo, um verão amável e efêmero, hoje terminado (LINS, 2005, p. 95).

São quatro os elementos de convergência entre os dois romances, apontados aqui, os quais não soam como meras casualidades, muito menos depois de a obra de Osman Lins ser escrita após a sua tese de doutorado sobre Lima Barreto, embora ambos tenham sido publicados no mesmo ano, 1976: 1) um narrador que conta a vida de alguém já morto; 2) o rompimento dos romances com as narrativas tradicionais de suas épocas (embora se tenha ciência de que Lima e Lins não são únicos escritores de suas épocas a empreender essa ruptura); 3) o uso apenas das iniciais do nome para personagens centrais das narrativas; 4) a coincidência de nomes entre as sobrinhas dos dois heróis, sendo uma o oposto da outra. É possível traçar ainda muitas analogias, talvez menos evidentes, que requerem um estudo comparativo mais acurado entre as duas obras, objetivo que foge ao propósito desta pesquisa.

É provável mesmo que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seja uma grande homenagem a Lima Barreto, em relação à carência de reconhecimento que a sua obra teve enquanto ele estava vivo, no que diz respeito ao modo como fez literatura, ao compromisso crítico de sua arte com as questões político-sociais do país e a seu amor pelas letras e pelos livros, já que foi também um grande leitor³⁵.

³⁵ Lima Barreto tinha uma grande coleção de jornais e livros, inclusive com ficha catalográfica feita por ele. Os principais idiomas das obras eram, português e francês, mas também havia livros em espanhol e italiano. Dentre os autores destacados por sua biógrafa estão: Rebelais, Diderot, Voltaire, Victor Hugo, La Fontaine, Flaubert, Cervantes, Dante, Camões, Shakespeare, Schopenhauer, Nietzsche, Eça de Queiroz, Dostoiévski, Tolstói, Machado de Assis, entre os 707 volumes da coleção (Cf. SCHWARCZ, 2017, p. 320 – 328 e 343).

Julia Marquezim Enone dispõe de muitas características semelhantes a Lima Barreto³⁶, o qual é, inclusive para ela, exemplo e inspiração de dignidade, tal qual registra o Professor no seu diário, na entrada de 26 de outubro de 1974:

“Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de juris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. **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) [grifo meu].

O apelo de Julia vai ficando mais claro na medida em que vamos tomando consciência da personalidade de Lima Barreto. Por exemplo, logo depois do seu último aniversário, saiu um artigo no jornal *O Brasil*, de 16 de maio de 1922, no qual se destaca a seguinte passagem:

Indiferente a tudo e a todos, sem grandes aspirações, de uma condenável modéstia, sem sonhar com a fortuna e dispondo de um grande tesouro que é o seu incontestável talento manifestado pela sua pena diamantina, Lima Barreto é bem o homem da rua, na simplicidade do seu traje e na bondade de suas palavras (BRASIL apud SCHWARCZ, 2017, pp. 482 e 483).

Em seu estudo sobre a obra do autor, Lins escreveu:

Lima Barreto não combate em seu próprio benefício; os preconceitos e as injustiças despertam a sua ira pelo que são e não pelo fato de atingirem a ele. Longe de ser – e só isso – um ressentido, ele é um lutador, um escritor consciente das desigualdades, das degradações de natureza ética ou estética, um ser humano cheio de fervor, sonhando um mundo menos estúpido e clamando até a morte – sem meios termos, sem frieza, assumindo posições claras, com truculência, com cólera – a sua verdade (LINS, 1976, p. 25).

Ressalto ainda as próprias palavras de Barreto sobre o seu compromisso de escrever, quando declarou, após o lançamento de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em 1916:

³⁶ Como, por exemplo, uma caligrafia muitas vezes ilegível (Cf. SCHWARCZ, 2017, pp. 146-497), ou a sua aversão a modismos e corrupções de toda sorte (Cf. SCHWARCZ, 2017, p. 340), além das afinidades já apontadas entre o Barreto e o próprio Lins.

O fim da minha vida é as letras. Eu não peço delas senão aquilo que elas me podem dar: Glória! [...]. Não quero ser deputado, não quero ser senador, não quero ser mais nada, senão um literato. Não peço às letras conquistas fáceis [...] peço-lhes coisa sólida e duradoura [...]. Eu abandonei tudo por elas; e a minha esperança é que elas me vão dar muita coisa. É o que me faz viver mergulhado nos meus desgostos, nas minhas mágoas [...]. Vamos beber cerveja (ÉPOCA apud SCHWARCZ, 2017, p. 301).

Nesse sentido, há muitos pontos em comum, não somente entre Lima Barreto e Julia Enone, mas também no que diz respeito ao próprio Lins, tanto em termos de reconhecimento público como pelo fato de:

Osman Lins [ter sido] como ele disse de Lima Barreto (e Julieta de Godoy Ladeira, ao compilar postumamente as entrevistas de Osman, afirma sobre ele próprio) um escritor que “não silenciou sobre o seu tempo”. Nos seus ensaios críticos, nas suas entrevistas, e na sua obra e ficção, que nunca dispensou a crítica e mesmo a denúncia sobre os mecanismos de poder e da injustiça, participou ativamente dos debates da sua época (CARIELLO, 2004, pp. 357-358).

Sem dúvida, a visão da dimensão político-social da literatura, compartilhada por Lima Barreto e Osman Lins é também, conforme já mencionado, uma característica presente em Julia Marquezim Enone, embora entre ela e o escritor carioca haja ainda uma conexão incontestável: a trágica experiência do internamento em hospícios. Os motivos divergem, as situações são díspares, as épocas não coincidem e as instituições não são as mesmas, mas, apesar disso, ambos conhecem a dor e o isolamento da interdição institucional, do cárcere.

A insânia foi sempre um espectro na vida do próprio Lima Barreto³⁷. Tendo perdido a mãe antes dos seis anos de idade, passou a conviver com a realidade da loucura quando aos nove se mudou com os irmãos para a Ilha do Governador a fim de acompanhar o pai no ofício de escriturário e administrador das colônias de alienados Conde de Mesquita e São Bento.

Aos 22 anos, viu o delírio se apoderar de seu pai, desestabilizando completamente a família. Por ser o filho mais velho, tratou do processo de aposentadoria do pai, desenvolvendo, a partir daí, grande ojeriza pela burocracia estatal, caracterizada pela indolência do funcionalismo público carioca, alvo de numerosas críticas feitas pelo

³⁷ Informações colhidas na obra *Lima Barreto: triste de visionário*, de Lilia Moritz Schwarcz (principalmente nos capítulos: 2, 3, 5, 10 e 14), editada pela Companhia das Letras e agraciada com o Prêmio APCA 2017 de melhor biografia.

escritor ao longo de toda a sua obra (Cf. SCHWARCZ, 2017, p. 141 e 142). Impossível não ver, por mínimas que sejam, as semelhanças com a saga de Maria de França, personagem de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em sua desmesurada luta com a burocracia dos órgãos estatais para obter a sua aposentadoria, mesmo que temporária, depois de sua primeira internação no hospício da Tamarineira, em Recife³⁸.

Infelizmente, constata-se que as instituições psiquiátricas não estiveram presentes apenas na história de seu pai ou de seu personagem Policarpo, mas se materializaram em sua própria vida. Em 1914, já com dois romances publicados e colaborando com uma crônica diária no jornal *Correio da Noite*, Lima Barreto é internado por dois meses (de 18 de agosto a 13 de outubro) no Hospício Nacional, para tratamento de alcoolismo. Em 1919, após a publicação de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lima é novamente internado no hospício, durante uma crise de delírio alcoólico. Lá permanece como indigente – mesmo sendo um escritor conhecido – de dezembro a fevereiro do ano seguinte. Nesse período escreveu *Diário do Hospício* (obra não ficcional) e o romance inacabado *Cemitério dos Vivos*. Em 1º de novembro de 1922, falece por insuficiência cardíaca aos 41 anos de idade. O seu pai falece na mesma casa, dois dias depois.

Em sua tese sobre Lima Barreto, escreve Osman Lins:

Sua loucura é geralmente atribuída à dipsomania. Tal conclusão será inteiramente verdadeira? Bebe muito e mais de uma vez lamenta no *Diário*. Pode-se, entretanto, supor que as suas crises tenham origem num conflito violento e sem esperança com o mundo, ou, precisamente com o país onde nasceu, onde vive e onde vai morrer mais ou menos obscuro. Comprova essa obscuridade a anotação feita por um médico no *Livro de Observações do Hospício*: “indivíduo de cultura intelectual, diz-se escritor, tendo já quatro romances editados” (LINS, 1976, p. 16).

A descrição causa revolta, ainda mais quando se sabe que os quatro romances citados pelo médico com certa incredulidade são hoje clássicos da literatura brasileira: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; *Numa e a Ninfa*; e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Acompanhando a descrição de tão vexatória situação, logo uma inquietação se faz presente quando Lins prontamente questiona: “Não estaria nisso, no amor deste homem

³⁸ Cabe ressaltar também que, no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, o autor conduz o personagem Quaresma para dentro do hospício, sem dar detalhes clínicos de seu enlouquecimento, tal qual faz Julia Enone, a personagem-autora em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

à arte de escrever – e na injusta ausência de reconhecimento público – a causa dos seus distúrbios mentais?” (LINS, 1976, p. 16).

A indagação de Lins associa o amor pela literatura ao delírio da loucura. Como não ver aí as temáticas presentes em *A Rainha dos Cárceres de Grécia*?

Essas aproximações não visam a roubar o estatuto ontológico do romance de Lins, negando a sua especificidade de ser uma obra de ficção que difere de outras formas de discurso. Não se pode perder de vista que a loucura, a burocracia e todos os demais elementos que possuem uma existência externa ao texto passam por uma espécie de transfiguração estética e são integrados internamente à narrativa como objetos literários. O romance cria, assim, um outro mundo que por sua singularidade é capaz de questionar o mundo empírico, assumindo uma postura de resistência frente aos acontecimentos históricos e possibilitando que haja uma ampliação da consciência do leitor.

Essa vertente de pensamento nos permite reconhecer o caráter universal da literatura, quando nos damos conta que nem Machado de Assis nem Lima Barreto, nos respectivos romances aqui citados, foram confinados a uma determinada sociedade ou período. Sem dúvida, todos falam sobre e para as suas próprias contemporaneidades, mas o modo como criam e contam suas histórias ultrapassa as fronteiras cronológicas e regionais, emocionando leitores de todas as épocas e lugares, exatamente por não serem relatos ditos “reais”.

Assim, também é *A Rainha dos Cárceres de Grécia*. O Professor, Julia Marquezim Enone, Maria de França, a loucura, a burocracia, a injustiça, a degeneração política transcendem as suas circunstâncias espaço-temporais, confrontando-nos com a terrificante desumanização advinda da miséria humana em todas as suas manifestações.

Logo, o que está em pauta nesta análise diz respeito ao modo como essas ideias se articulam com a degeneração política no percurso que fazem dentro da narrativa. Nesse sentido, o estudo não é unicamente estrutural, tampouco exclusivamente temático, mas tenta articular as duas perspectivas, pois, como diz Vernant:

Quando estamos em um cruzamento, temos uma perspectiva diferente daqueles que caminham por uma mesma rua (...). [Assim, temos diante de nós] espaços marginais, ainda pouco frequentados, onde as fronteiras, em vez de serem obstáculos, tornam-se pontos de cruzamento, passagens e encontros, pontos de observação privilegiados (VERNANT, p. 2002, p. 48).

1.2 Captando os primeiros movimentos do jogo do livro

A ficção tem sido desde sempre a maior verdade engendrada pelo homem
Elizabeth Hazin

A Rainha dos Cárceres da Grécia deflagra muitos desafios no caminho de seu leitor/pesquisador. Um deles se revela na disposição de aceitar o jogo do livro, pois ao abri-lo “não encontramos qualquer tipo de prefácio, introdução ou prólogo, nada que prepare o leitor para o conteúdo que se segue, não há sequer epígrafe ou dedicatória” (RIBEIRO, 2017, p. 25).

Aos poucos compreende-se que, desde a primeira página, já estamos no universo diegético e quem fala não é Osman Lins, e sim o Professor, o seu personagem, cuja narrativa se apresenta em forma de diário-ensaio. Por certo, esse é o motivo do autor ter declarado:

Eu acho que a obra ganharia muito mais em coerência se não fosse assinada. Mesmo porque aquele que aparece inicialmente como autor-personagem do diário não tem nome. E assinando o livro, de certa maneira, invadi a realidade de meu personagem (LINS, 1979, 236).

O autor-personagem que escreve o diário é um professor secundarista do que antes se chamava História Natural (Cf. LINS, 2005, p. 80), disciplina que compreendia os conteúdos de Botânica, Zoologia, Mineralogia e Geologia, e que foi paulatinamente substituída e unificada na matéria Biologia a partir da década de 60 (Cf. SANTOS, 2014, p. 54).

Homem de 50 anos, cuja paixão pelos livros o faz um exímio conhecedor de literatura e um erudito, descreve a si mesmo como sendo alguém “vago e obscuro”. E como o seu nome nunca é revelado no livro, é denominado apenas como Professor por aqueles que estudam o romance, denotando a primeira letra em maiúscula uma tentativa de singularizar o personagem, prática comum na fortuna crítica do autor dedicada a essa obra.

Causa surpresa ele não ser professor de literatura e tampouco universitário, já que possui um domínio tão vasto sobre o tema. Como disposto no capítulo seguinte, essa escolha de Lins na composição do personagem evoca um jogo irônico que tem a ver com

aspectos biográficos de sua vida, especialmente no que tange à sua experiência como docente. De qualquer modo, a justificativa da opção é como uma lâmina de dois gumes que fere, de forma crítica, a política educacional vigente no país, ao mesmo tempo em que, por meio do talho, faz jorrar a sua paixão pelas letras.

Seduz-me dissertar sobre a variedade das raízes ou, **reagindo à triunfante pedagogia para retardados vigente no país**, demonstrar a ambiguidade dos anfíbios. Além do mais, numa cidade mineral como São Paulo, o que ensino se reveste de magia. Aranhas e falenas, aos olhos da classe, são irreais e tão absurdas quanto o pterossauro do Texas. Mas – **diverso, nisto, dos que ocupam as cadeiras de letras – o lente de botânica ou de zoologia não cede ao impulso de querer inocular**, em espíritos quase sempre voltados para outras direções, **o que há de menos transmissível: uma paixão. Sempre temi esse papel**, indesejável no magistério e **próprio de loucos** (ou de quem, visto que ama, distancia-se dos são) (...). **Não faltará**, portanto, **quem veja, na opção que fiz, certa malícia**; na verdade, **ela me permite a desinteressada fruição das obras que povoam a minha casa** (...). Colho ainda as vantagens de apenas atuar na escola secundária: **evito muitos encargos absorventes – estéreis, por vezes**, confessa-me A. B. – e **que os proveitos da alta docência, acho, não chegam a compensar** (LINS, 2005, p. 80) [grifo meu].

Entre as frases destacadas no excerto, que demonstram a escolha do personagem por sua profissão e amor pela literatura, friso, mais uma vez, sua convicção de que a tentativa de transmitir aos outros uma paixão – no caso, pelos livros – **é uma ocupação de loucos**. Inevitavelmente, tal colocação me faz lembrar Lima Barreto (por todo o exposto anteriormente nesta tese) e estabelece uma eminente conexão entre paixão, literatura e loucura, tema fundamental neste tópico.

Na primeira página do diário do Professor, que o leitor tem em mãos, está registrado:

Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia – Julia Marquezim Enone –, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber (LINS, 2005, p. 7).

A observação mais atenciosa permite concluir que não se trata do início do diário, apesar de demarcar o começo do livro, pois quando ele escreve: “durante o último ano (...), mencionei aqui”, fica subentendido que o advérbio se refere ao diário (Cf. RIBEIRO,

2017, p. 26). O leitor adentra, portanto, em uma narrativa *in media res*, na qual os eventos já estão em curso.

Sucedeu que, ao abrir mão do projeto de escrever sobre Julia e o relacionamento que tiveram, o Professor decide empreender um estudo sobre o romance que ela escreveu durante os três anos e seis meses em que viveram juntos em São Paulo (Cf. LINS, 2005, p. 34).

Por mais de vinte anos, ele tinha o costume de registrar em cadernos suas impressões sobre os livros que ia lendo. Todavia, o estudo do romance de Julia, feito de modo tão organizado como ele pretende, constitui uma exceção (Cf. LINS, 2005, p. 81).

A ideia de registrar leituras é muito antiga. Macróbio, em *As Saturnais*, livro publicado no começo dos anos 100 de nossa era já o fez, com o objetivo de que seu filho, que queria fosse também leitor, pudesse partir de onde ele estaria parando. Deixa, pois, registrados os livros lidos, e obviamente, nesses registros suas posições pessoais não só a propósito do livro, dos seus temas e dos autores: sempre que um registro é feito ele é permeado pela percepção e pela compreensão construída pelo leitor (...). Esse passado tem seus continuadores nos tempos presentes. Ítalo Calvino publicou seu “Por que ler os clássicos” (...). Mais recentemente o escritor argentino Ricardo Piglia publicou também o seu livro de registros de leitura, *El ultimo lector*. Publicar leituras ou registros do que se leu é um convite à leitura (GERALDI, 2018, p. 6).

Cabe também trazer à tona que, graças ao patriarca da Igreja Bizantina, Fócio (820-891), muitas obras, cujos originais desapareceram, puderam ser posteriormente conhecidos, pois, entre os anos de 840 e 850, ele se dedicou a fazer o resumo de mais de 270 livros em uma obra que ficou conhecida como *Myriobiblon*, ou *Bibliotheca*.

Em relação a temática proposta nesta tese, é interessante assinalar que a vida de Fócio foi marcada por contendas políticas e eclesiásticas, as quais culminaram com o Cisma do Oriente de 1054. Eleito Patriarca de Constantinopla em 857, foi deposto e exilado em 867. Retornou ao posto em 877, sendo novamente destituído em 879 e se recolhendo, por fim, a um mosteiro. Enterrado em Constantinopla, posteriormente foi declarado pela Igreja Ortodoxa como São Fócio, o Grande (Cf. TOUGHER, 1997, pp. 84-86).

Contudo, o que mais chama a atenção é que Fócio era um erudito, possuidor de uma grande variedade de obras. O seu amor patente pelos livros o transformou em um exímio colecionador que não apenas juntava volumes, mas os lia, comentava e resumia (Cf.

ANGOLD, 2002, p. 110). Porém, ao ser preso em sua primeira deposição, os seus livros e notas foram confiscados. Pior do que isso, o seu acervo foi quase todo destruído.

A coleção em si era considerada como algo temível. Alguma coisa foi queimada em público, o que é descrito nas atas do concílio de maneira um pouco obscura. Depois da condenação, Fócio conseguiu recuperar as notas de leitura, mas grande parte dos livros desaparecera. Ele copiou essas notas e é dessa maneira que nasceu a “Bibliotheca”, cujo título verdadeiro é “Lista Razoável dos Livros Que Eu Li”, encontrado no manuscrito de Veneza, talvez contemporâneo do autor. [A Bibliotheca] **é então um livro que tem o propósito de salvar os livros que já não existem mais, de salvar a memória destes livros** (SANTOS, 2000, s. p.) [grifo meu].

Sem dúvida, mesmo que as obras citadas e comentadas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não tenham sido destruídas, Osman Lins também as resgata do esquecimento e instiga o leitor a lê-las para que novamente sejam trazidas à luz e ganhem vida.

Do mesmo modo, acredito que a intenção de Osman Lins como escritor se assemelhava a de Macróbio, mencionado acima, ou seja, decorria do desejo de instigar a leitura e elevar o nível intelectual de seus leitores. Não se trata de querer divulgar informações, que também eram preciosas, frente a inexistência de ferramentas como a Internet, Google ou Wikipedia. O propósito de Lins era proporcionar acesso ao conhecimento para além do que era oferecido nos currículos acadêmicos e escolares. Fazer pensar, não como simples modo de raciocínio. Fazer pensar como quem dialoga consigo, como alguém capaz de formular perguntas fundamentais, como um ser que, ante a perplexidade, não se deixa paralisar, mas se lança em busca de um sentido. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* traz em si muitos convites: pensar, ler, buscar, comparar, conectar, fruir, filosofar³⁹.

Como bem observou Elizabeth Hazin, em um de seus estudos sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*:

Aqui e ali vai o autor deixando armadilhas de colher olhos atentos, trechos capazes de criar imensa cumplicidade com os que por ali passarão no futuro, quando ele já não estiver. É de se apreciar esse intento, revelador de espírito incapaz de entregar ao seu leitor uma

³⁹ Uma das maiores contribuições sobre a atividade do pensamento foi feita por Hannah Arendt, em sua obra *A Vida do Espírito*. Para ela, a partir dos princípios expostos por Kant, na *Crítica da Razão Pura*, a cognição liga-se à busca pela verdade, em termos científicos, enquanto o pensamento visa ao engendramento de uma significação e caracteriza-se como sendo o diálogo sem som que cada um mantém consigo mesmo (Cf. ARENDT, 2014, p. 20).

página destituída de mistério e da possibilidade de descobertas (HAZIN, 2016b, p. 263).

Talvez o Professor não tenha de modo tão consciente esses mesmos propósitos que movem Osman Lins, já que a sua intenção se origina no desejo de fazer que o livro de Julia não seja esquecido. O certo é que, cultivando ou não o interesse em oferecer a seu destinatário oportunidades de conhecimento, é inegável a sua contribuição para que isso aconteça, já que na elaboração do diário-ensaio:

[...] empreende um estudo comparativo entre o manuscrito de Julia e diversos outros textos com vistas a explicitar os componentes que entram na elaboração de um romance. Para cada temática abordada, há um conjunto de obras que lhe serve de referência. O cotejo entre o livro de Julia e tais referências propicia ao leitor o entendimento dos conceitos inerentes a arte literária e serve, ainda, como exercício de leitura, de treino para uma percepção mais arguta daquilo que lê (RIBEIRO, 2005, p. 31).

O livro de Julia Enone, iniciado em novembro de 1969 e concluído antes de 27/03/1973, data de seu falecimento, não foi, contudo, publicado (Cf. LINS, 2005, p. 63).

Resgatando a obra de seu inevitável anonimato, o Professor fez sessenta e cinco cópias do manuscrito em um mimeógrafo e os distribui “entre algumas dezenas de leitores e de interessados na arte romanesca” (LINS, 2005, p. 9). Achando que talvez essa atitude não tenha sido o bastante, resolve reviver o romance, dedicando-lhe um ensaio contido no diário que o leitor tem em mãos.

Obviamente, ele sabe as dificuldades de editoração que o aguardam, assim indagando: “Quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral?” (LINS, 2005, p. 9).

Mesmo mediante a dúvida, persiste no projeto, pois A.B., “docente na Pontifícia Universidade Católica, homem de grande saber e um tanto irônico” lhe diz:

[...] o que sucede com alunos seus e até com mestres de nome: se, por exemplo, sabem alguma coisa de Madame de Volanges, de Danceny e do libertino Valmont, não é por terem lido *As ligações perigosas*, e sim porque ouviram a análise estampada há cerca de oito anos na revista *Communications* sobre o romance de Laclos, esse conhecedor de fortificações e da fraqueza humana (LINS, 2005, p. 10).

O editor da época conta, portanto, segundo A.B., com um público desejoso de se mostrar ilustrado, mais interessado em análises e resumos do que pelas obras em si. Desse modo, a ignorância generalizada de editores e consumidores, pode lhe ser favorável, e o ensaio tem chance de ser aceito. Ou seja, a intenção subjacente ao projeto é tentar publicar um ensaio sobre o romance inédito de Julia Enone, servindo-se da incompetência da máquina editorial a fim de burlá-la, levando ao público algo mais do que apenas mercadoria.

De imediato, a problemática sobre a indústria cultural⁴⁰ vem à tona. As implicações políticas dessa prática de mercantilização da arte e/ou da produção de objetos, os quais são revestidos de uma falsa aparência cultural para serem consumidos e gerarem lucro, fazem-se sentir quando o direito ao conhecimento e a fruição da arte e da cultura são negados ao cidadão que fica submetido ou restrito às alternativas “culturais” que o mercado dissemina no espaço público.

[...] pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo (...). Nesse ponto as pessoas são frequentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor, talvez isto não lhes passe pela cabeça.

O que há de mais grave em uma sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades (...), um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas (CANDIDO, 2004, p. 172 e p. 186).

⁴⁰ “Indústria cultural” é uma expressão criada pelos filósofos Max Horkheimer e Theodor Adorno na obra *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos* (1947), a qual designa tanto a transformação de objetos culturais em meros objetos de consumo quanto a idealização de produtos aparentemente artísticos e culturais postos no mercado objetivando-se apenas a comercialização excessiva com vistas ao lucro, reproduzindo, para as massas, a ideologia da classes dominantes (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pp. 57-81).

A editoração do ensaio do Professor, portanto, significa dispor, por entre as falsas pérolas do mercado, uma joia cujo contato oportuniza fruição, conhecimento, e alargamento de mundo, tal qual *A Rainha dos Cárceres de Grécia*, de Osman Lins.

É possível que, ao escrever seu livro, Julia não estivesse lutando conscientemente contra o ignóbil mercado editorial, mas, certamente, desafiando os dogmas da crítica literária, pois o seu romance se configura como uma construção atípica. Nesse sentido, simula ser uma narrativa urdida em desordem, quando o seu desalinho é puramente intencional. Como observa o Professor:

Contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo, [a autora] estrutura *A Rainha dos Cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício. Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, ocorre o inverso (LINS, 2005, pp. 15-16) [grifo meu].

O trecho selecionado revela a postura da autora, acompanhada da sua astúcia na escritura do livro. Desse modo, a primazia da forma em relação ao conteúdo é questionada. Sem dúvida, a forma, enquanto construção, oferece não apenas um modelo de organização por meio da palavra, mas a própria fruição estética, já que o juízo do gosto é acionado pelo prazer que o objeto artístico causa no sujeito (Cf. KANT, 2010, p. 48). Por outro lado, o conteúdo deflagra a mensagem do texto, a qual, menosprezada, reduz a importância e o alcance do que a obra exprime.

Se Baudelaire, Racine ou Victor Hugo continuam a nos interessar é porque a “força” ou o “valor” de seus textos resultam de algo diferente de uma qualidade de escrita, cujo impacto se estiola inevitavelmente com o tempo (e com a evolução do gosto que ele produz). Por sinal, é perfeitamente lógico – se admitirmos que a ideia de belo é cultural – que o valor de uma obra aos olhos da posteridade não é resultado de seu aspecto estético (...). Podemos apreciar *Dom Quixote* sem saber espanhol ou *O som e a fúria* sem dominar a língua inglesa. Se toda escrita, mesmo a mais “genial” é “transponível”, pode-se concluir que seu valor artístico **não decorre unicamente** das qualidades formais (JOUVE, 2012, pp. 44-45) [grifo meu].

Não pretendo aqui, sob nenhuma hipótese, sustentar a ideia de que a mensagem de uma obra seja, por sua vez, mais importante do que a forma, condição de possibilidade

para que a própria ideia seja expressa. Apenas reforço que, em minha percepção, atribuir mais relevância a um desses dois elementos parece ser uma postura estéril.

Talvez, Osman Lins, desde 1974 (quando parte do romance foi escrito), esteja nos alertando para a necessidade de se repensar a relação entre forma e conteúdo, para muito além do que já estava estabelecido pelos cânones da análise literária. De qualquer modo, deve-se ter em mente que:

O comprometimento de Osman Lins com seu público, seu tempo, seu país e seu ofício é bastante evidente em sua ficção. O escritor vai fundo em cada item: conteúdo, enredo, forma – calculadamente invulgar e brilhante na forma com que burila a obra de arte que cria (BONFIM, 2015, p. 59).

Várias são as passagens no diário-ensaio do Professor em que a relevância do conteúdo é fundamental na obra. E se insisto nessa posição é porque, também aqui, neste estudo acadêmico o enredo desempenha um papel crucial.

No empenho de estabelecer uma análise que reverbere em seu interlocutor, o Professor resolve fazer um resumo do romance de Julia. Sem dúvida, ele tem consciência da superficialidade que tal prática pode acarretar, mas justifica seu intento ao argumentar que:

Aqui (...), resumir os fatos encadeados no livro que iremos comentar é indispensável. Ainda não impresso (oportunamente, revelarei os motivos desse fato), **ficaria o meu leitor na posição de alguém que presencia um debate sobre o qual lhe faltam referências**. Sem mais tardar (...) volto, portanto ao romance e o resumirei, de modo a transmitir (...) uma ideia tão fiel quanto possível das banais aventuras da heroína, aventuras que as repetições, as variações, transformam em pesadelo. Quando necessário, alterarei a ordem estabelecida pelo original (LINS, 2005, p. 16-17) [grifo meu].

Além de não seguir a sequência original (Cf. LINS, 2005, p. 17), volta e meia o Professor acrescenta à sua síntese novas revelações feitas ao logo do diário-ensaio, análises sempre acompanhadas por suas interpretações críticas e, muitas vezes, irônicas acerca dos acontecimentos do romance.

Ademais, é fundamental para a compreensão do estudo aqui proposto entender que o livro de Julia Marquezim Enone é narrado por sua protagonista Maria de França. Logo, todas as vezes que o Professor não reproduz a fala da narradora, optando por descrever suas ações e reações, perdemos o contato direto com a personagem de Julia e ficamos à

mercê da interpretação feita pelo ensaísta. Não esqueçamos, contudo, que isso é parte do engenho de Lins para a armação do romance.

A partir daqui seguirei em parte o resumo do Professor, não necessariamente na mesma ordem disposta em seu diário. Dito de outra maneira, farei mais ou menos o que ele faz, uma espécie de resumo da obra, pois a trama é fundamental para o desenvolvimento da hipótese proposta neste estudo, e certas nuances só poderão ser devidamente apreendidas a partir dos exemplos extraídos do enredo.

Pretendo condensar os acontecimentos mais gerais que envolvem Maria de França, Julia Enone e o Professor, que, em camadas estruturais distintas, animam o romance de Osman Lins. Busco, simultaneamente, destacar em suas existências diegéticas os sinais que contemplam a temática da loucura em sua relação com a degeneração política, que arrasta consigo os grilhões da injustiça, emprestando à atmosfera do romance o ar de perdas e fracassos que a permeia⁴¹.

Grande é o desafio de desmembrar uma narrativa tão una, na qual Osman Lins, artesão das palavras, imprime uma lógica ímpar e ata todos os fios da peça que confecciona com tanta minúcia, precisão e destreza, que entrega ao público leitor uma obra de arte autêntica e rara, cujo valor se apresenta como imensurável. Tentarei guiá-lo, assim, por um aforismo que o Professor encontrou por entre os papéis de Julia. Ele não tem certeza se ela é a autora, ou se teria copiado o trecho de algum livro. De qualquer forma, espero que essa máxima seja como um luzeiro em meu caminho, iluminando-me sempre que a pretensão vulgar e intelectualoide de querer abarcar o todo da obra queira assaltar-me, cegando-me a tudo que ainda preciso aprender.

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. **Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa.** Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que - importante ou sem valor claro - deixou no seu espírito marcas duráveis (LINS, 2005, p. 179) [grifo meu].

Da minha parte, desejo imensamente que as modulações que pude captar nessa magistral sinfonia literária sejam uma homenagem a Osman Lins e a todos os seus leitores/pesquisadores. Espero, ao mesmo tempo, que minha análise possa ecoar para

⁴¹ Esta pequena síntese do enredo da obra possui também a função mais pragmática de ir mapeando aspectos, que serão retomados no capítulo seguinte deste estudo.

aqueles que, maravilhados com *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ainda adentrarão os seus labirintos em busca de novos significados.

1.3 Alô, ouvintes, quem são estes loucos?

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música.
Friedrich Nietzsche

O resumo feito pelo Professor do romance de Julia Marquezim Enone (muitas vezes designada apenas pelas iniciais J.M.E) é pragmático. Busca situar o leitor em relação a Maria de França, protagonista e narradora da história.

Após ficar órfã de pai, por volta dos cinco anos de idade, Maria de França e seus inúmeros irmãos acompanham a mãe, que migra do interior de Pernambuco para a capital, movida pelo sonho de conseguir melhores condições de sustento que na lavoura (Cf. LINS, 2005, p. 17).

A frágil situação político-econômica do Brasil é o que põe em movimento a saga da heroína, desde o início emaranhada na carência que sobrevém do descaso governamental. Tal constatação não almeja reduzir o romance de Julia Enone a uma cadeia causal de acontecimentos, mas objetiva ressaltar que a trama criada pela autora possui um significado político desde a sua gênese.

Intriga o Professor que os irmãos de Maria de França não sejam numerados, nomeados, ou caracterizados pela autora. A mesma ausência também se nota em relação à mãe da protagonista.

A nomeação de alguns personagens é demarcada, portanto, como um obstáculo. Sem querer roubar a autonomia de Julia, é relevante observar o que declarou Osman Lins: “Dar nome aos personagens, ato que à primeira vista parece não encerrar dificuldade alguma, é na verdade tão embaraçoso como criar o próprio personagem” (LINS, 1974, p. 54).

Sintomático ainda que o Professor, narrador também não nomeado por Lins, incomode-se com essa falta onomástica que ocorre aos irmãos de Maria de França – embora pareçam ser muito diferentes as razões de sua não nomeação em relação a deles

–, sempre vagamente aludidos como figuras que “deslizam em torno da heroína como sombras voluntariosas, solidárias ontem e amanhã ofensivas, quando não indiferentes” (LINS, 2005, p. 17).

A imagem é desoladora. Seres, em sombras, ou seja, sem visibilidade para o sistema, têm o tacanho poder de serem solidários, ofensivos ou indiferentes com seus iguais de acordo com as necessidades do momento. Retrato trágico e fidedigno de como muitas vezes algumas pessoas se tratam entre si.

Essa ausência de personalização da mãe e dos irmãos de Maria de França leva a supor que a opção da autora se alicerça em dois movimentos. Primeiramente, destaca Maria de França dos seres que, de tão semelhantes a ela, lhe envolvem e sufocam. Por outro lado, exatamente por serem criaturas que vivem em uma conjuntura similar à sua, a omissão se justifica, pois, ao não individualizá-las, Julia Enone deixa transparecer que sua narrativa não se reduz a um relato particularizado de uma única pessoa que migra do interior para a capital, sofrendo as vicissitudes de sua condição, mas se trata de uma história que se universaliza, transcende os dados factuais nos quais se inspira e se imortaliza como arte literária⁴².

Acompanha esse raciocínio o fato de a primeira notícia jornalística, transcrita pelo Professor, em 22/07/1974, ser sobre esses muitos migrantes, vítimas do abandono político do governo para com seu povo:

Muitos dos que saem do campo, sabe-se, ao campo voltariam, se pudessem, tão difícil para eles a vida na cidade. Aí engrossam o contingente dos que formam a **“cultura da pobreza”**, assinalada pela **desproporção entre a estrutura mental dos indivíduos e a complexidade dos centros onde vão tentar a vida**, com o que o fracasso é inevitável. “Para mim só há um lugar”, disse um ex-lavrador desesperado. “É sete palmos embaixo do chão.” - Revista *Realidade*, ano VII, no. 74, maio de 1972, edição especial consagrada à vida urbana -. Mesmo assim, aumenta o êxodo rural, gerando favelas como a do Coque – **sessenta hectares, no Recife**, de terra pantanosa aterrada com lixo -, **onde vivem dez mil pessoas**, noventa por cento das quais sem ocupação certa e que se alimentam de mariscos apanhados na lama (LINS, 2005, pp. 18-19) [grifo meu].

⁴² Do mesmo modo, o diário do Professor. A sua análise literária sobre o romance de Julia Enone, o registro de notícias de jornais da época, bem como as aflições e as dúvidas pessoais superam a dimensão particularizada do personagem e se universalizam, passando a levantar questões concernentes a análise literária em geral e inquietações que são próprias à existência humana.

“Cultura da pobreza” é uma expressão cunhada pelo antropólogo americano Oscar Lewis, expressa em sua obra *Os filhos de Sánchez* (1961). Segundo essa concepção, quando as comunidades pobres se estabelecem, independentemente do que as tenha gerado, elas perpetuam um tipo de pensamento que mina a ambição de melhoria de vida mediante a crença fatalista de que sempre serão pobres, faça o que fizerem. Essa percepção vai sendo transmitida de geração em geração, daí o uso da palavra cultura, de modo que os indivíduos vão-se adaptando à miséria e mantendo essa condição⁴³.

A teoria deflagrou imediatamente um debate sobre a universalidade da hipótese e sobre o fato de, distorcidamente, os pressupostos de Lewis acabarem sendo utilizados pelos próprios opressores a fim de culparem as vítimas da pobreza pela situação que vivenciavam.

Não creio que Osman Lins ou o Professor estivessem interessados em tal controvérsia. A menção ao conceito é feita pela Revista Realidade em 1972, mas penso que ao selecionar a matéria, ele suscita uma reflexão que fica subentendida: acreditando-se ou não na explicação do antropólogo, nada ainda esclarece o que de fato faz com que esses seres humanos se submetam a condições de sobrevivência quase inumanas, como ocorre na favela do Coque⁴⁴.

Se, em 1974, como escreve o Professor, o lugar compreendia 60 hectares onde viviam dez mil pessoas, em 2016 a favela é descrita da seguinte forma:

Comunidade com **40 mil habitantes**. Localizada na ilha Joana Bezerra, ocupa uma **área de 133 hectares** – o equivalente a quase 110 campos de futebol. Está a cerca de 2,5 km do centro do Recife e a 3,5 km de Boa Viagem, bairro com melhor Índice de Desenvolvimento Humano da capital pernambucana. O Coque é o último colocado no ranking do Desenvolvimento Humano recifense. A população local sofre com graves problemas de saneamento, moradia, meio-ambiente, educação e saúde. Os índices de pobreza da região são gritantes (BARBOSA *et al.*, 2016, s. p.) [grifo meu].

Com uma expectativa de vida muito baixa e um alto índice de violência, a comunidade é categorizada pela prefeitura como zona de área perigosa. Ironicamente, sua localização entre a praia e o centro comercial, junto ao polo médico e à beira do Rio

⁴³ Para maiores informações, sugiro a leitura do artigo do Prof. Dr. Sérgio Ricardo Rodrigues Castilho: Cultura e pobreza a partir de Oscar Lewis: notas para uma antropologia urbana dos pobres no Brasil (CASTILHO, 2016).

⁴⁴ A situação lembra a pergunta formulada por La Boétie, filósofo do século XVI, cujo âmago era saber por que existem povos que suportam a servidão. Questão que ele tentará responder em seu magnífico ensaio político *Discurso Sobre a Servidão Voluntária* (1548).

Capibaribe, despertam a especulação imobiliária e promovem certas ações de “expulsão”, fazendo com que os moradores lutem cotidianamente pela preservação de seu espaço, e o fortalecimento de sua identidade (Cf. BARBOSA *et al.*, 2016, s. p.). O descaso político continua marcadamente presente.

Movido ainda pela imagem do Coque, o Professor conta que:

Quis saber de J. M. E. por que oferecia, no romance, condições de moradia menos deploráveis aos migrantes. **A escala onde se processavam os infortúnios das suas personagens - respondeu-me - e mesmo a natureza desses males eram inacessíveis a gente como a do Coque**, que ela não conhecia tão bem. Lembrava, a propósito, o interesse que podia ter um estudo das classes sociais baseado no tipo de desgraça peculiar a cada uma. Que haveria de comum entre a dor de Édipo e a luta de Fabiano com a estiagem, em *Vidas secas*? (LINS, 2005, p. 19) [grifo meu].

A miséria é tanta que a tragédia de Maria de França pode parecer até mesmo “um luxo” para alguns.

Apinhados em um quarto de subúrbio a família da protagonista sobrevive do que a matriarca ganha com o trabalho de lavar e passar roupas. A menina, embora matriculada no primário, não consegue desenvolver o interesse pelos assuntos escolares.

Seu maior prazer, observar a transformação da roupa suja: sob as mãos da viúva, lençóis e camisas ficam limpos, lisos, “com um cheiro que a gente nunca sabe se é de capim ou de tijolo novo”. Observa que as chuvas e o bom tempo, tão importantes no cultivo da terra, continuam a afetar, na cidade, o trabalho de limpar a roupa que os donos encardem. Os dias de sol, agora, principalmente quando sopra o vento, são mais bem recebidos que as chuvas oportunas na lavoura, mas a coincidência induz Maria de França a uma reflexão: *dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar*. Não só isto. Entrevê um laço incompreensível entre a operação que executam as mãos da mãe e o mundo. A associação evoca o nexo entre as diligentes mãos do lavrador e, por exemplo, as nuvens (LINS, 2005, pp. 17-18).

De imediato, parece extraordinário que Maria de França possua uma percepção lógico-existencial acima da média daqueles que têm sua idade e que vivem nas mesmas condições. Todavia, à medida que relemos o fragmento, relacionando-o com o todo da obra, é possível perceber que a interpretação do Professor sobre a observação da menina enuncia ao leitor os principais elementos que enredarão a sua vida, os quais estruturam ainda o romance que narra sua história.

Eis, então, jogando com as incertezas do tempo e sob o disfarce de simples abertura, o apólogo que orienta os episódios futuros do romance. A transferência da viúva e os primeiros cinco anos no Recife, ao termo dos quais – sempre mais soturna e mais distraída – não progrediu em nada, constituem o acesso a Maria de França e aos seus desastres” (LINS, 2005, p. 18).

Com cerca de dez anos e em função dos problemas de saúde de sua mãe, Maria de França começa a trabalhar como doméstica em troca “de comida, cama e ordenado insignificante” (LINS, 2005, p. 18). Sem conseguir estabilidade, troca continuamente de emprego e passa a ouvir uma voz que ecoa debaixo de sua cama, dando-lhe advertências sinistras de que alguém quer arruinar sua vida.

Mais tarde, passa Maria de França a imaginar que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no fogo subterrâneo, que esse peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar, dando pancadas com a barbatana da cauda (LINS, 2005, p. 19).

Logo em seguida, além das alucinações auditivas e da visão desse animal subterrâneo, ela passa a ter contato com Antônio Áureo, um “espírito de luz” tristonho e que teria sido barbeiro em outra encarnação. Gago e cultivando desdém por riquezas mundanas, ele prediz todos os detalhes da morte de Maria e, embora ignore a voz que atormenta a menina, é capaz de ver, como ela, o peixe que se avoluma sob a terra. “É esse amigo invisível quem anuncia a chegada de ‘um vassalo de Vênus’, no qual Maria de França pode encontrar alguma coisa, mas ‘como quem acha no lixo um belo frasco de mijo’” (LINS, 2005, p. 20).

Esses primeiros indícios da insanidade mental da heroína são contados pelo Professor de uma só vez, no registro do diário de 25/07/1974. Não há maiores explicações e nenhum acontecimento específico parece motivar tais delírios. A situação de insegurança vivida pela protagonista surpreende, causando comoção saber que a labuta pelo ganha-pão lhe rouba a infância em meio a vaticínios tão desanimadores sobre seu futuro.

Entre os doze e treze anos, Maria de França se emprega em um prostíbulo disfarçado de casa respeitável: “vemos delinear-se como num melodrama a prostituição precoce” (LINS, 2005, p. 20). Lá é violentada por Belo Papagaio, um caminhoneiro de 40 anos, tio e proxeneta de uma das meretrizes do bordel.

O episódio não traz as consequências que tememos. Resta, na vítima, como vestígio da passagem de Belo Papagaio, o costume de esconder os polegares. **A voz sob a cama e o espírito soturno do ex-barbeiro, silenciosos durante os cinco ou seis dias em que o visitante se mete no bordel**, usando as camisolas das mulheres, perfumado, unhas pintadas, **reaparecem quando ele vai embora, seguem-na quando ela muda de emprego e só emudecem quando Maria de França evolui de doméstica a operária de fábrica**, voltando a ocupar, com a mãe doente, o seu quarto de subúrbio, agora mais respirável: foram-se alguns dos irmãos (LINS, 2005, p. 21) [grifo meu].

Se, por um lado, o estupro parece deixar-lhe apenas um sesto nas mãos, por outro, essa experiência sexual faz com que, a partir disso, ela se entregue a “qualquer proposta, abrindo-se em terrenos devolutos ou em fundos de quintal, conferindo a este período certo clima de degradação” (LINS, 2005, p. 21). Observa-se, também, no excerto acima, que a voz e o espírito que a acompanham desaparecem quando uma desventura realmente se efetiva em sua vida ou está próxima a eclodir, como irá ocorrer em seu trabalho na Fábrica. Difícil mensurar o significado preciso desses sumiços, mas, por outro lado, há na passagem o indicativo de que a perturbação mental da personagem é intermitente⁴⁵.

A análise aqui proposta não visa a tipificar categorias de loucura ou elencar explicações psiquiátricas sobre o fenômeno. A loucura aqui é tratada de modo geral, tendo-se por base os estudos do filósofo francês Michael Foucault sobre a história da loucura da Renascença até a Modernidade. Além disso, o caráter simbólico e mais poético da insânia não é de modo algum descartado.

Voltando mais uma vez ao pequeno trecho selecionado, visto ser um fragmento repleto de dados valiosos, pode-se notar a sutil ironia crítica do Professor ao comentar que Maria de França “evoluiu” de doméstica para operária, depois de passar por vários empregos, sem ser exato quanto ao tempo transcorrido. Acabou por evidenciar assim, com uma simples palavra, de modo explicitamente irônico, a imagem estereotipada que a maioria tem ao acreditar que o trabalho do operariado traz mais prestígio do que o doméstico, quando os fatos comprovam que as condições de dignidade são igualmente aviltadas ou se apresentam ainda piores.

Maria de França passa a ser tecelã em uma fábrica de tecidos, atividade que muito se relaciona com a escrita literária, conforme desdobrado no capítulo II desta tese. Como

⁴⁵ É oportuno notar que essa descontinuidade no período de perturbação mental acontece com várias pessoas e foi, inclusive, registrada no *Diário do Hospício*, de Lima Barreto: “[...] há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez” (BARRETO, 2010, p. 73).

operária, sua tragédia ganha um ar de comicidade, quando novamente o Professor deixa certo sarcasmo transparecer em sua narração, ao contar que ela:

(...) chora de alegria quando assina pela primeira – e última – vez o recibo: demitem-na a seguir, para não completar o chamado “período de carência” – O fato é decisivo para a tecelã e para o livro. Volta a trabalhar como doméstica – ominoso retrocesso – e a ouvir sob o leito a advertência de que alguém tenciona destruí-la (LINS, 2005, p. 22).

A cena provoca um misto de riso e compaixão. Mas o que, no entanto, se sobressai é que, ao indicar a demissão de Maria de França como fator determinante seja para a vida da personagem seja para o romance de Julia, a questão da degeneração política – que arrasta consigo as injustiças – pode ser vislumbrada cada vez mais claramente. Esse elemento de extravio da política se destaca também quando tomamos conhecimento que a dispensa da operária se vincula a uma situação de corrupção que beneficia o erário público com prejuízo ao trabalhador⁴⁶.

Uma tarde, aguando o jardim [Maria de França] tem o primeiro acesso violento de loucura. Ao sair do hospício, na avenida Rosa e Silva, antiga construção rodeada de árvores, que o povo do Recife, um tanto familiarmente, conhece por “Tamarineira” (...) aconselham-na a durante alguns meses evitar empregar-se. Outras ex-internas, em condições semelhantes, obtiveram pensão temporária. Por que não tenta? Maria de França, **confiante**, segue a sugestão (LINS, 2005, pp. 22-23) [grifo meu].

Somente após saber desse conselho dado à heroína é possível dimensionar o porquê de sua demissão da fábrica de tecidos configurar algo crucial. A partir daí, ela se empenhará para receber o benefício previdenciário, árdua batalha que passa a dominar a sua história.

Nessa primeira crise violenta de loucura, que leva a protagonista a ser internada em um manicômio, avulta, na narrativa, novamente a presença da água. Significativo é, portanto, que vinda da lavoura, atividade relacionada ao equilíbrio climático entre as estações ensolaradas e chuvosas, Maria de França tenha desenvolvido o fascínio pela magia operada pelas mãos da mãe – transformar roupas sujas em limpas –, e esteja aguando um jardim quando é acometida pelo surto.

⁴⁶ Impossível não registrar a atualidade do tema frente às propostas do governo Bolsonaro para a reforma previdenciária.

Símbolo feminino, a água é representada na alquimia por um triângulo equilátero cuja ponta se volta para baixo, representando, também, a região púbica da mulher. No útero, a criança está envolta em água. A água é transparente: batiza, purifica, fertiliza. Na astrologia, rege o subconsciente, as emoções. Mas a água também destrói, separa, inunda, afoga e mata (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, pp. 15-22).

Pela água vieram os invasores holandeses. Das águas emerge Recife, metrópole nordestina que abrigou inúmeros migrantes fugitivos da escassez desse vital elemento, o qual assume, sem dúvida, grande relevância no romance.

É comovente imaginar, como atesta Michel Foucault, que muitas cidades do século XV tinham o costume de se livrar das pessoas consideradas loucas, fazendo com que embarcassem em navios que tinham o propósito de as largarem em outras cidades. Assim, era comum ver essas naus de loucos atracarem nos principais portos europeus.

[...] confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca (FOUCAULT, 2017, pp. 11-12).

Sem escolha ou poder de escape, o louco era, então, entregue às incertezas, desconhecendo, inclusive, a origem pátria e o seu destino como exilado. Contudo, não é apenas o registro dessa ação macabra que nos permite conjugar a dimensão aquosa à insânia, mas sim a constatação do filósofo feita em seguida: “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu” (FOUCAULT, 2017, p. 12)⁴⁷.

No encaixe desse entrelaçamento, Foucault cita também as análises do médico alemão August Heinroth, nas quais a insanidade é tomada como “a manifestação no

⁴⁷*Stultifera Navis* (Nau dos Loucos), nome do primeiro capítulo sobre a história da loucura de Foucault, faz referência a alguns quadros de Hieronymus Bosch e de Pieter Bruegel, entre outros pintores do século XV, a partir dos quais o filósofo denominou como “experiência trágica da loucura”, aquela que ainda não a vê como objeto de uma razão especulativa, mas como experiência intrínseca à existência humana. Alude, também, ao poema homônimo de Sebastian Brant, publicado em 1494, que, ao invés de representar essa “experiência trágica”, faz um inventário de 110 vícios morais, elaborando, através da ideia de loucura, na mesma linha que Erasmo de Roterdã faria mais tarde, uma crítica à sociedade da época. Seria negligente não destacar que Bosch e Bruegel eram pintores holandeses e que a invasão holandesa no Recife é um tema caro tanto para Osman Lins quanto para o romance de Julia, ao mesmo tempo que é uma invasão indissociavelmente ligada à loucura de Maria de França.

homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito” (HEINROTH apud FOUCAULT, 2017, p. 13).

Na mesma sequência da explicação, o filósofo observa, ainda, que a ideia de lunatismo agrega a mesma associação – entre a insanidade e a água –, pois a lua, cuja influência sobre a loucura foi admitida durante séculos, era tida, igualmente, como o mais aquático dos astros (Cf. FOUCAULT, 2017, p. 13).

Vejamos o que a própria Maria de França fala sobre a água, no caso, a chuva:

Vem a chuva do mar, atinge o cais do porto, avança para cima da cidade, avança e cruza as pontes que amarram as ilhas no chão firme, alô, ouvintes, **são as águas de março**, a perna esquerda cobrindo o aeroporto, a outra em Santo Antônio, a cabeça na Várzea, estende o braço direito para Casa Amarela e molha os morros, o Recife quase todo coberto por esse corpo chuvoso, os pássaros, grandes como cachorros, enfiam-se nas copas das árvores, um canário monstro vem berrando, chega aqui antes da mão da chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro para dentro, batem as portas, um pombo pousa no teto e a casa geme, ouvem? (LINS, 2005, pp. 82-83) [grifo meu]⁴⁸.

Ao transcrever essa passagem em seu diário-ensaio, o Professor ilustra a maneira inusitada com que Julia Enone arquiteta a onisciência da narradora Maria de França, que, além de abranger o íntimo de seus interlocutores, dá conta também de registros do espaço, como se verá no capítulo II desta tese.

Todavia, exatamente por ser Maria de França a narradora do romance de Julia é que a sua voz precisa ser destacada. A intermediação do Professor nas falas da personagem, além de ser uma armação do próprio romance, não esgota as possibilidades significativas. “Não sou dos que fazem perguntas e logo as transformam em convicções” (LINS, 2005, p. 141), declara ele. Logo, não se pode perder de vista que seus comentários:

Não devem ser vistos como opiniões definitivas, mas como um conjunto de hipóteses que vão sendo testadas durante a própria crítica

⁴⁸ Nota-se que a fala de Maria de França parece fazer alusão à música *Águas de março*, de Tom Jobim. Em termos cronológicos, se tal menção for de fato referente a essa música, ela teria de ser feita em 1972, após o lançamento do compacto simples, *O Tom de Antônio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco*, em que foi divulgada pela primeira vez, o que é plenamente possível, pois, como já mencionado, Julia teria iniciado a escrita de seu romance em novembro de 1969 e concluído antes de sua morte em março de 1973. Assim, é a versão original da música que provavelmente inspira o trecho, e não a mais famosa, gravada por Elis Regina e Tom Jobim, pois esta saiu apenas em 1974, no LP *Elis & Tom*, data em que Julia Enone já teria falecido.

do romance que comenta, assemelhando-se, portanto, ao que o próprio personagem narrador chama de reflexão “na minha maneira poética”, aquela que “não se apresenta como um fruto definitivo do raciocínio, e sim como verdade provisória formada no contato com o mundo” (NUTO, 2016b, p. 78).

Sem dúvida, seria um grande engano hermenêutico ignorar que a loucura da heroína se reveste de uma dimensão literária, que assume, muitas vezes, a função de estratégia narrativa (temática a ser abordada no segundo capítulo deste estudo). Por outro lado, parece ingênuo pensar que um livro de tamanha envergadura abrace apenas a dimensão operacional, a qual, nessa passagem, o Professor deseja enfatizar. Portanto, penso que ignorar a relação de fascínio e pavor que Maria França descreve em seu delírio, ao ver a chuva (água) como se fosse um gigante que estende a mão para pegá-la, tal como um King Kong selvagem desejoso em possuir sua donzela, é incorrer, igualmente, em um equívoco, pois nega a autonomia da personagem, que, afinal, se dirige a seus ouvintes (e não ao leitor do ensaio do Professor), perguntando se esses também são capazes de ouvir a sua casa gemer quando as portas batem e um pombo pousa no telhado.

Além disso, quando Julia opta para que a narração seja feita pela louca, para além de todas as demais intenções que possa ter, ela acaba rompendo com o olhar do “outro” sobre o fenômeno da loucura. Um estatuto de dignidade é dado à insanidade mental, pois não se trata mais do modo como as pessoas observam a loucura, já que é a própria louca a narrar a sua história.

Isso se torna ainda mais original quando nos damos conta de que no mundo empírico houve, e por certo ainda há, o princípio de exclusão através da palavra dos loucos, que, apartados da sociedade, tinham *seus* discursos silenciados. Desde a Idade Média, “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros” (Cf. FOUCAULT, 2017, p. 11).

É no Hospital de Alienados de Recife, inaugurado em 1887, que Maria de França é internada. Aqui me valho da descrição do Professor feita em seu diário:

[O hospício situa-se] na avenida Rosa e Silva, antiga construção rodeada de árvores, que o povo do Recife, um tanto familiarmente, conhece por “Tamarineira” e à qual se tem acesso por entre duas filas de palmeiras imperiais, depois de atravessar o largo portão de ferro (há um certo fausto nas palmeiras, nas dimensões do prédio quase em ruínas e nos desenhos caprichosos das grades que guarnecem as janelas, por trás das quais gritam os loucos) (LINS, 2005, pp. 22-23).

A ostentação da entrada acaba combinando com o isolamento e a arbitrariedade reinante em todo manicômio, já que determinar quem é louco e deve ser internado, ou não, isto é, isolado da sociedade, é uma das facetas mais cruas da opressão.

O asilo não é um espaço neutro de observação, diagnóstico e terapêutica. Assim ele se apresenta quando visto do exterior. É a sua aparência mais imediata. Mas, quando visto do seu interior, o asilo se revela um espaço onde o doente sofre um processo de acusação, julgamento e condenação (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 87).

Somando-se a isso, em sua relação político-econômica organizacional é preciso considerar que:

A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. (...) na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo (FOUCAULT, 2017, p. 78).

A preocupação não era com a mente do louco, mas com o tumulto que ela causava no “mundo dos sãos” a partir do seu modo singular de agir. Logo, a internação representava, por um lado, o banimento social do insano. Em contrapartida, esse era, também, um procedimento de organização social que agregava “tipos de pessoas”, estabelecendo entre elas uma gradação de loucura que refletia o mundo ético vigente, demarcando novas fronteiras entre o bem e o mal (Cf. FOUCAULT, 2017, p. 83). Entre esses tipos ou formas de loucura, foram inseridos, gradualmente, os libertinos, bem como pessoas ligadas às práticas de magia, alquimia ou qualquer outra atividade considerada como profanação (Cf. FOUCAULT, 2017, p. 84).

Num certo sentido, o internamento e todo o regime **policial** que o envolve servem para **controlar uma certa ordem na estrutura familiar**, que vale ao mesmo tempo como regra social e norma da razão. A família, com suas exigências, torna-se um dos critérios essenciais da razão; e é ela, sobretudo, que pede e obtém o internamento (FOUCAULT, 2017, p. 90) [grifo meu].

Não é preciso ser um *expert* para perceber o quanto essas práticas também estão presentes na história social brasileira. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* contempla essa arbitrariedade a partir da qual “o normal subjuga o louco”. Além disso, em pleno ano de 2020, testemunhamos um retrocesso moral no qual a direita preconiza a sacralização da

família patriarcal como a única que possui legitimidade em um amontoado de declarações torpes por parte de seus representantes que se propagam por todas as mídias.

O anormal é uma virtualidade inscrita no próprio processo de constituição do normal e não um fato ou uma entidade autônoma que definiríamos pela identificação de um conjunto de propriedades delimitadas e imutáveis. O anormal é uma relação: ele só existe na e pela relação com o normal. Normal e anormal são, portanto, termos inseparáveis. E é por isso que é tão difícil definir a loucura em si mesma (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 22).

Ora, a dimensão política nessa questão é inegável, pois “a consciência prática que separa, condena e faz desaparecer o louco está necessariamente misturada com uma certa concepção política, jurídica e econômica do indivíduo na sociedade” (FOUCAULT, 2017, p. 174).

Nessa conjuntura de práticas escusas e de incertezas, mesmo com todas as dificuldades pelas quais passa, Maria de França parece envolta em alegria. O seu modo de falar – e, portanto, de narrar a história – simula uma locução radiofônica na qual ela se dirige a seus imaginários ouvintes. Misturando letras de músicas populares e até o que supõe ser o pensamento alheio, o seu discurso, confuso, assume sempre um tom de deboche. Chamando qualquer autoridade mais proeminente de rei⁴⁹, o carnaval parece ser a marca registrada da personagem e, após ser liberada de uma de suas interações, justamente no chamado sábado-gordo⁵⁰, Maria de França,

[...] em vez de ir para casa, sai andando sem rumo e de repente se vê no centro da cidade. Gente se abraça nas ruas, nos bares, joga talco e água nos estranhos, improvisa instrumentos musicais. Ela bebe restos de copos (“para as mágoas esquecer, ouvintes, eu sou é da fuzarca”), diz a todo mundo que é milionária, sobe nos estribos dos carros que se arrastam, escapamento aberto, cai no frevo sob os alto-falantes (“é de amargar, é do barulho”) e por fim entra no bloco Flor da Madrugada. Aí desfila com um novo personagem, cantando o “hino” da turma, em coro (LINS, 2005, p. 29).

Até esse ponto, a heroína parece ter um único amigo, Rônfilo Rivaldo, cujo apelido é Espanador-da-Lua, sujeito analfabeto e dado ao misticismo, que diz ter como guia

⁴⁹ Ressalta-se a ligação entre a figura política do rei e a figura do rei momo, personagem carnavalesco.

⁵⁰ A expressão vem do italiano *Sabato Grasso* e diz respeito ao sábado que antecede o domingo de carnaval. (SÁBADO-GORDO. In: DICIONÁRIO informal. [S. l.: S. n.], 2019. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/s%C3%A1bado-gordo/>).

espiritual Alberto Magno de Titivila, “arcebispo, inquisidor, cigano e mártir” (LINS, 2005, p. 22)⁵¹. A certa altura, durante o carnaval acima descrito, logo após deixar o hospício, ela conhece Nicolau Pompeu, cujo nome esportivo é Dudu, atacante do Torre, time de futebol em crise que mal paga seus jogadores. Trabalhando também como guarda noturno, o rapaz será o maior aliado da heroína na luta insana que trava como o INPS, tornando-se, mais tarde, seu noivo.

Na labuta de ganhar a vida, enquanto pleiteia seu benefício, Maria de França consegue emprego em um armarinho. Sua carteira profissional não é assinada, e as vendas que realiza ficam muito abaixo do esperado – “e só por isso, ouvintes, me mandam passear, me mandam para o olho da avenida” (LINS, 2005, p. 28). Ocasionalmente, ela vende algumas das bonecas de pano que faz, antes que as destripe com a ponta da tesoura. Nesse aspecto, é interessante registrar, como aponta o Professor, que, às vezes, uma raiva obscurece seu coração (Cf. LINS, 2005, p. 27). Consegue então um emprego como babá de dois gêmeos surdos-mudos, mas a patroa, ao descobrir que ela já teve passagem pelo hospício, a demite. A sua vida, então, vai-se mostrando tacanha, penosa, sem perspectiva. É a chamada vida nua.

Nessa perspectiva, ao analisar a situação dos refugiados e apátridas ao final da II Guerra, Hannah Arendt chamou atenção ao fato de que inúmeros tratados de paz redesenharam a geografia da Europa, embora insuficientes para coibir a perseguição às minorias étnicas. Desse modo, para ela, a expressão *displaced persons* (pessoas deslocadas), cunhada no fim da Guerra para se referir aos apátridas, já não se aplicava apenas a eles, mas dizia respeito a todos, **mesmo aos naturalizados**, que, apesar de receberem uma segunda nacionalidade, não podiam gozar plenamente dos direitos civis, tendo suas vidas sempre ameaçadas e sendo, ainda, considerados pessoas de segunda classe. Ou seja: “O mundo não viu nada de sagrado na **abstrata nudez de ser unicamente humano**” (ARENDR, 2000, p. 333). [grifo meu]. Mesmo com a proclamação dos Direitos Humanos, essas minorias sabiam que a nudez abstrata de serem unicamente humanos era o maior risco que corriam. Devido a essa condição, de serem unicamente humanos e não cidadãos de uma comunidade política, eram considerados

⁵¹ Posteriormente, o Professor esclarece: “Inquisidor e mártir, os atributos do imaginário prelado são pistas falsas. *Titivillus*, alcunha familiar entre os monges da alta Idade Média, era o demônio da transcrição infiel: ocioso, instalava-se nas *scriptoria*, induzindo a erro os copistas. Não só isto: o seu homônimo é Alberto Magno, mestre de santo Tomás de Aquino, na linha de um procedimento mágico originado no Egito ou mesmo antes, haveria construído um autômato com forma humana, um androide, do qual obtinha respostas sábias” (LINS, 2005, pp. 56-57).

inferiores – e, receosos de que podiam terminar sendo considerados animais, insistiam na sua nacionalidade, o último vestígio da sua antiga cidadania, o derradeiro laço remanescente e reconhecido que os ligaria à humanidade (Ibidem).

Partindo dessa constatação, o filósofo italiano Giorgio Agamben estendeu o conceito de vida nua. A expressão continuou se referindo a apátridas, refugiados ou naturalizados cuja cidadania não é plenamente reconhecida, mas passou a significar, também, as pessoas que, nascidas dentro dos limites territoriais do Estado, eram por ele ameaçadas e abandonadas. A vida nua diz respeito, portanto, a uma vida que, aos olhos do Estado, pode ser descartada. Vida marcada pela inclusão na exclusão (Cf. AGAMBEN, 2010, p. 18).

De acordo com o pensador, a vida nua é identificada com a vida do *homo sacer*, uma “figura do direito romano arcaico” (AGAMBEN, 2010, p. 74), que, após julgado, dependendo da infração, não poderia ser sacrificado aos deuses, pois já não era puro. Todavia, podia ser assassinado por qualquer cidadão romano sem que esse ato se constituísse em crime, isto é, a especificidade do *homo sacer* é “a impunidade de sua morte e o veto de sacrifício” (AGAMBEN, 2010, p. 76).

[...] a vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do *homo sacer*, cuja função essencial na política moderna pretendemos reivindicar. Uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sobre a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade), ofereceu assim a chave graças a qual não apenas os textos sacros da soberania, porém, mais em geral, os próprios códigos do poder político podem desvelar os seus arcanos. (AGAMBEN, 2010, p. 16).

Seguindo-se esse entendimento, a vida de Maria de França é a vida *do homo sacer*, a vida nua, porque, ao mesmo tempo em que é garantida pelo Estado, é também abandonada por ele, pois já nasce na exclusão, sendo indiferente ao Poder Soberano as possibilidades, ou não, de sua efetividade. Dito de outro modo, a sua existência meramente biológica não representa um valor economicamente rentável e, por isso mesmo, pode ser ignorada.

Não se trata de promover a inclusão daqueles que estariam à margem dos direitos, pois a vida nua é uma produção do Estado de Direito, justamente por este decidir qual

vida é digna, ou não, de ser vivida⁵². Eis, pois, o que Agamben chamou de “inclusão pela exclusão”:

No primeiro momento, o Estado assume que, de fato, existe uma alarmante diferença de oportunidades e condições materiais de sobrevivência de muitos, tachando-os de excluídos. No momento seguinte, os inclui por intermédio de uma eterna promessa política a ser implementada a qualquer momento, ou das paliativas políticas de melhoria (PEREIRA, 2014, p. 224).

Excluída pela estrutura violenta de um país cuja democracia não passa de uma palavra, Maria de França segue seus dias de abandono.

Passa fora de casa a maior parte dos dias, sem nada que fazer, conversando com os vizinhos, batendo boca por nada, e concebe um ideal, “ser mulher de porta aberta, isto é, de coxa aberta, imperatriz das toleradas, mundana-mor, a glória!”. Pintada, cheia de laços, saía bem acima dos joelhos, dirige-se a qualquer homem que passa e assume atitudes provocantes, virar os olhos, lambe o beijo, coçar a “sempreviva”, sem atender aos conselhos e ponderações (“conversa, conversa de velho broxa, de quem nunca foi e não é nunca”) que lhe manda o prelado Alberto Magno por intermédio de Rônfilo Rivaldo. Quando entra em casa, é para entregar-se a exercícios como o de pôr no copo com água uma rolha de cortiça e impedir que chegue à superfície, com ágeis toques da língua (LINS, 2005, p. 28)

Comovente é a proteção que Maria de França dispensa a uma menina órfã, de seis anos, “anêmica e um pouco retardada” (LINS, 2005, p. 32). Mesmo em meio a tantos obstáculos que enfrenta, vai em clínicas e hospitais tentando socorrê-la e embora viva na mendicância, hospeda a criança, dando-lhe o que comer.

Certa madrugada, gente da polícia, à procura de assaltantes, põe a porta abaixo e, mandando chumbo, invade a casa. Vendo, tarde demais, que estavam errados, advertem os moradores, vejam bem, bico calado, senão a gente volta, e volta pra valer. Nem parecem ver, no meio da fumaça e da balbúrdia, a protegida da louca estrebuchando no chão, o pescoço esburacado com dois tiros de metralhadora (LINS, 2005, p. 32).

⁵² Cabe sinalizar que, tanto para Arendt quanto para Agamben, a degeneração política se tornou visível com os regimes totalitários e a existência dos campos de concentração, embora Arendt mantenha uma visão mais otimista em relação ao futuro (ver seu livro *A Condição Humana*) e Agamben tenha uma perspectiva mais pessimista (ver seu livro *O que resta de Auschwitz*).

A cena, ao meu ver, choca qualquer leitor, mesmo o mais apático. O Estado se volta contra ela, agora por meio da corrupção policial, sempre impune na triste história nacional.

Maria de França sofre um novo internamento.

Gradualmente, o leitor fica sabendo que a heroína tem medo de elevadores e de incêndios, mas, sem dúvida, seu medo maior é o de pássaros – “e muitas vezes proclama o seu temor, tanto nas fases agudas de desequilíbrio como nas de aparente sanidade” (LINS, 2005, p. 153).

Em qual tipologia nosológica a sua loucura é classificada, não se sabe e tão pouco tal dado parece ter qualquer importância no romance, mas seu tratamento, por meio de eletrochoques, é brevemente mencionado (Cf. LINS, 2005, p. 28).

A única outra informação sobre quando entra nas crises de loucura e respectivos internamentos é que sua linguagem radiofônica desaparece.

Maria de França, enclausurada em mais de um sentido, esquece o ouvinte e já não proclama os seus atos e cogitações. A ação, aliás, reduz-se a tal ponto que a personagem quase desaparece; fala de uma zona de sombra, com voz fria. Frieza inquietante, que talvez queira sugerir outro seccionamento: Maria de França, já desligada do seu *público*, separa-se também do seu discurso. A extensão desse divórcio pode medir-se pelo que a tradição do gênero repudia como erro ou inépcia - o descompasso entre psicologia e linguagem (LINS, 2005, p. 108).

Internada, o discurso da heroína ganha uma objetividade que imparcializa a sua enunciação. “Transparece, em trechos como esse, uma inversão: nos acessos de loucura e ambientes de loucos o Discurso de Maria de França exhibe uma racionalidade que contrasta com a confusão de sua vida fora do hospício” (NUTO, 2016b, p. 91).

Chamo atenção à observação feita por Michael Foucault entre linguagem e loucura. Às vezes, chego a pensar que Osman Lins leu esse estudo do filósofo francês, entretanto, não tenho como confirmar tal cogitação.

A linguagem é a estrutura primeira e última da loucura. Ela é sua forma constituinte, é nela que repousam os ciclos nos quais ela enuncia sua natureza (...). Todas as formas de comunicação imediata que se manifesta na loucura, entre a *alma* e o corpo, dependem apenas dessa linguagem e de seus poderes. O movimento da paixão que se desenrola até romper-se e voltar-se contra si mesma, o aparecimento da *imagem* e as agitações do corpo que eram concomitâncias visíveis a ela, tudo isso, no exato momento em que tentávamos descrevê-lo, já estava secretamente animado por essa linguagem (FOUCAULT, 2017, p. 237).

Associada em certa medida à condição de isolamento, é possível especular que a linguagem radiofônica de Maria de França, dirigida sempre a ouvintes fictícios, pode simbolizar, também, a sua forma de mitigar a solidão mediante uma interação social, mesmo que essa se passe apenas em sua mente.

Nicolau Pompeu, noivo e aliado de Maria de França na luta em busca do benefício previdenciário, envolve-se com problemas de *doping* durante um jogo de futebol e, posteriormente, com um assalto no armazém onde era vigia. Perdendo a credibilidade de todos, adquire uma tuberculose e se suicida com um tiro. A sua morte, todavia, não abala a heroína (Cf. LINS, 2005, p. 45).

À primeira vista, é estranho conceber que a morte de Dudu (Nicolau Pompeu) não a perturbe, mas, ao juntar os dados, vemos que ele se afastou dela após romper o noivado por um sentimento de ciúme infundado. No dia em que terminam o relacionamento,

(...) ela passa a noite em claro, e esta vigília é expressa por um longo trecho furioso e sem nexos:

também, negro e mais negro, rasgo, mordeu, o murro, dilaceramos, carvão outro lixo, calangos todavia, vai?, tamancos mas corta quem quer tampa carregado xô. Alô! Dormem?

A manhã, confortadora para os insones, agride-a, pior ainda que a travessia noturna, com

os arrotos dos pássaros, seus gargarejos, gargarejam pedras?, cacos de vidro?, assovios vingativos.

Então, para não continuar sem defensor, exposta a esses entes numerosos, ágeis (sua conformação lhe parece organizada para atirar o bico, para disparar o bico), ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o espantalho (LINS, 2005, pp. 154-155)⁵³.

Surge, assim, criado por Maria de França, um novo personagem, fundamental tanto para a narrativa de Julia, quanto para o romance de Osman Lins: o Espantalho.

Ora, sabemos que, enquanto escreve o diário-ensaio, o Professor está sofrendo uma transmutação, isto é, está metamorfoseando-se em Espantalho, o personagem protetor de Maria de França. Optei em grafar o nome ‘Espantalho’ com maiúscula a fim de demarcar minha interpretação de que, no processo dessa transfiguração, o Professor não está se “coisificando”, é o Espantalho que se “humaniza”, não em termos de uma concepção naturalista, mas no sentido de que passa a ser um personagem que se singulariza, assume a narrativa e encarna o clímax da trama.

⁵³ Os recuos dentro da citação, tal qual o original, indicam as falas de Maria de França em meio a descrição que está sendo feita pelo Professor.

De braços dados, Maria de França e seu Espantalho seguem rumo a uma dimensão que o leitor já não pode ir e a imaginação se revela em todo seu esplendor.

E Julia Marquezim Enone, a escritora-personagem, quem é?

Nascida em 6 de janeiro de 1940, pernambucana como Maria de França e sendo a vigésima primeira de vinte e quatro irmãos da segunda mulher de seu pai, a personagem parece ter a marca da precocidade nos fatos que marcam sua vida⁵⁴.

Com onze anos de idade se enamora de um homem dez anos mais velho, casando-se com ele antes de completar quinze anos. A vida conjugal revela-se violenta e ordinária e, aproximadamente três anos depois do matrimônio, Julia deixa o marido. “Voltara a matricular-se na Escola Normal e havia certamente uma ambiguidade perturbadora na normalista de dezessete anos, casada há três e na verdade sem marido, espécie de mescla entre maturidade e verdor” (LINS, 2005, p. 141).

Pouco tempo depois, engravida do irmão do noivo da irmã, que também estava prestes a se casar. Querem que ela aborte; ela resiste. Nasce a criança: uma menina. O pai de Julia entrega o bebê ao progenitor que, nesse ínterim, já estava casado e com uma esposa gestante de um mês.

A reação de Julia é violenta: rompe a vidraça a murros, agride as enfermeiras e dirige-se para o berçário com um pedaço de vidro na mão, sendo agarrada na porta. Metida à força numa ambulância, levam-na para o hospício, onde permanece quase trinta dias, na condição de indigente. O marido denuncia a menina como espúria e some do mapa, mas sem desfazer o casamento (LINS, 2005, p. 141)⁵⁵.

Mesmo de alta fica ainda por um mês trabalhando sem salário na secretaria do hospital, até que finalmente seu pai vai buscá-la:

(...) interrompe a marcha do ônibus uma multidão de lavradores. Só aí ela soube que era o 1º de Maio e que seiscentos pés-no-chão da Sociedade dos Plantadores, núcleo das Ligas Camponesas, escuros,

⁵⁴ Cabe observar que, assim como os irmãos de Maria de França não são nomeados, os de Julia Enone também permanecem anônimos.

⁵⁵ Posteriormente, na conversa que o Professor tem com sua sobrinha, Alcmena, ele diz que a criança mora com o tio, um dos irmãos de Julia. O mais intrigante é que ele dá a entender que a menina teria algum problema mental, pois, quando Alcmena pergunta como ela é, assim responde: “Não conheço. Ouvi dizer que é um tanto... **inocente**. Julia dizia que não. Mas ela viu a filha poucas vezes” (LINS, 2005, p. 94) [grifo meu]. Leia-se “inocente” como um eufemismo para retardada, termo comum à época. Em outro fragmento, escreve: “A pretexto de mais uma vez tentar a liberação do romance, e, **na verdade, com o objetivo de ver a descendente de Julia, tirar as minhas próprias conclusões**, vou à pequena cidade cujo nome prefiro ocultar e onde agora reside a maioria da família Enone, inclusive os responsáveis pela moça” (LINS, 2005, p. 113). Ora, que conclusões seriam essas se não as relativas à capacidade mental e, portanto, de decisão, da adolescente?

descarnados, rotos, sujos (como esses detritos que aparecem na cabeça da cheia, turbando o Capibaribe), tinham chegado ao Recife para o desfile do Dia do Trabalho. O ano: 1956 (LINS, 2005, p. 142).

O episódio parece ser o marco de seu despertar político. Após concluir o Curso Normal, começa a passar muito tempo fora de casa, inclusive noites inteiras. Os problemas com o pai se agravam. Um dia, ele “investiga e descobre: muitas das cartas recebidas nesse tempo por administradores e proprietários de engenhos, intimando-os a comparecer aos sindicatos rurais, sem o que terão de vir ‘na marra e no cacete’, são redigidas por ela” (LINS, 2005, p. 142). Julia está, portanto, envolvida com a causa dos trabalhadores rurais. Tomando para si as reivindicações dos lavradores, chega a participar com eles das manifestações contra os grandes latifundiários no “Cabo, em Aliança e em Vitória, inclusive no Engenho Galileia, isso antes que o governo de Pernambuco o expropriasse para dividir entre foreiros sublevados” (Ibidem, p. 142).

Irritadíssimo, mas ainda querendo fazer valer sua autoridade, o pai de Julia, visando afastá-la do envolvimento com a causa camponesa, dá dinheiro a ela a fim de que compre uma passagem para Salvador e vá ficar algum tempo na companhia de outros parentes.

Porém, antes de adquirir o bilhete rumo à Bahia, ela se reencontra com o marido e, tendo uma recaída amorosa, segue com ele para a praia do Pina. O cônjuge, mau-caráter, rouba todo o seu dinheiro e mais uma vez a deixa. Ao relatar ao pai o ocorrido, Julia é internada “pela segunda vez, aborta dois meses depois no Hospital de Alienados e desde então fica estéril” (LINS, 2005, p. 123).

Diferentemente de Maria de França, Julia Marquezim Enone não parece possuir qualquer espécie de distúrbio mental. Osman Lins, ao imprimir esses episódios à vida da autora-personagem, parece, entre outras intenções, estar abertamente evidenciando como as mulheres, em geral, eram arbitrariamente punidas por pais e maridos, que tinham o poder legal de atestar a honradez de seus comportamentos e testemunhar sobre suas insanidades.

Não estou de modo algum asseverando que todas as internações femininas em hospícios possuíssem o caráter punitivo. Mas é preciso considerar que a loucura da mulher era, na maior parte das vezes, determinada pelo sexismo patriarcal da época, além de justificada como um desvio de caráter ou um má-conduta ética. Lins faz parte, portanto, daquele rol de escritores que põem em xeque os limites entre insanidade, razão e conveniência moral.

É estarrecedor, por exemplo, saber que havia na medicina brasileira, até meados dos anos sessenta, uma ligação intrínseca entre a saúde mental feminina e o aparelho reprodutivo:

Na mulher notam-se frequentemente desordens psíquicas nas duas grandes fases que marcam o início e a fase terminal do ciclo menstrual, isto é, a puberdade e o climatério. São essas duas fases mui propícias à instalação das psicopatias. Na puberdade, a maioria das mulheres se queixa de desordens neuropsíquicas fugazes, traduzindo-se por acentuado erotismo nervoso, insônia, hiperatividade, fobias, impulsões, que se desvanecem logo depois de transposta a fase puberal. Outras vezes, porém, tais desordens se agravam, evoluindo para a esquizofrenia (MATOS, 2005, p. 53).

E, assim, inúmeras mulheres eram forçosamente internadas como medida disciplinar, para que se ajustassem às normas. Ciência e família de mãos dadas para perpetuar a ideia de inferioridade feminina. Uma noção que, de forma alguma, se desvincula de uma concepção político-econômica de civilização, pois “a consciência prática que separa, condena e faz desaparecer o louco está necessariamente misturada com uma certa concepção política, jurídica e econômica do indivíduo na sociedade” (FOUCAULT, 2017, p. 174).

É possível constatar, não com total surpresa, o modo como Heleno, marido de Julia Enone, tenta forçosamente impor a sua virilidade – provavelmente por não a ter –, quando, em um diálogo ácido com o Professor, o sujeito (o qual tem medo do que o livro da ex-mulher possa revelar de si) fala em tom ameaçador:

Com três meses, dei-lhe um chute. 'Suma-se!' Entendeu? Tem isso no livro? Duvido. Sempre mentiu demais. Eu é que não suportava e dizia a ela: 'Vá trepar com o diabo'. Entendeu? Eu ainda não tinha 25 anos, sou macho toda a vida, a sacana que se queixe de ir comigo ainda não nasceu, mas ela queria passar a vida na cama (LINS, 2005, p. 121).

O brio do macho em confronto com a fegosidade da fêmea, pois, como atesta o prof. João Wanderlei Geraldi, em um trocadinho sagaz e espirituoso, “grande parte das fogueiras foram acesas por denúncias de homens que broxaram quando tentavam ter relações sexuais com as supostas bruxas!!! As bruxas se tornaram bruxas pelos broxas” (GERALDI, 2018, p. 284).

Também no livro *Calibã e a bruxa*, da historiadora italiana Silvia Federici, é possível constatar que nos séculos XVI e XVII:

[...] uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e de autocontrole. Para que as mulheres não arruinassem moralmente – ou, o que era mais importante, financeiramente – os homens, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada. Isso se alcançava por meio da tortura, da morte na fogueira, assim como pelos interrogatórios meticulosos a que as bruxas foram submetidas, e que eram uma mistura de exorcismo sexual e estupro psicológico (FEDERICI, 2017, p. 175).

Isso sem contar que, segundo a autora, a ideologia da caça às bruxas surgiu como uma espécie de consequência da indissociabilidade de que a bruxaria era consequência da luxúria insaciável das mulheres (FEDERICI, 2017, p. 173)⁵⁶.

Esse aspecto sexual perpassa também o âmbito político, já que a politização da sexualidade, além de englobar várias relações de dominação, exige atualmente, mais do que nos tempos de outrora, a ampla divulgação do ideal que envolve a igualdade e o reconhecimento da existência de uma diversidade de gêneros que clama por reconhecimento jurídico e social. Soma-se a isso que a própria expressão “política sexual” dá título ao livro homônimo da feminista Kate Millett, publicado em 1970 nos Estados Unidos, no qual busca demonstrar que o sexo é uma categoria que possui inúmeras implicações políticas, exatamente por envolver relações de sujeição que extrapolam o âmbito meramente privado dos relacionamentos intersubjetivos, espraiando suas consequências para economia, educação e arte em suas imbricações políticas (Cf. MILLETT, 1970, pp. 9-10).

Segundo Millett, a hostilidade contra as mulheres vai da literatura misógina à violência doméstica, passando pelo fenômeno da maternidade compulsória e do estupro (Cf. MILLETT, 1970, pp. 167-168). A questão política centra-se justamente no papel que o Estado, a partir de suas leis, desempenha para a manutenção da inferioridade feminina e de suas formas de opressão.

Quando sai pela segunda vez do Hospital de Alienados, Julia trabalha como professora, entre 1961 e 1962, em uma escola primária no Alto José do Pinho, “onde alunos de dez anos apareciam armados de faca” (LINS, 2005, p. 200). Em seguida, passa

⁵⁶A título de curiosidade, ressalto que: “a repulsa que a sexualidade não procriativa estava começando a inspirar é bem evidenciada pelo mito da velha bruxa voando na sua vassoura, que, assim como os animais em que ela também montava (cabras, éguas, cachorros), era a projeção de um pênis estendido, símbolo da luxúria desenfreada. Este imaginário retrata uma nova disciplina sexual que negava à “velha feia”, que já não era fértil, o direito a uma vida sexual (FEDERICI, 2017, p. 346).

no concurso do Instituto Nacional de Previdência Social, INPS, permanecendo nesse serviço por cinco anos, sendo, contudo, demitida “em meados de 1967, por abandono de cargo, após uma carreira irregular, com faltas sucessivas” (Ibidem, pp. 200-201).

Ainda na fase em que trabalhava no INPS, conhece Gilvan Lemos, escritor pernambucano que “sempre lhe emprestava livros, além de confiar-lhe os novos manuscritos, mal sabendo que ela, na aparente falta de rumo, avançava sem desvios para a determinação de escrever, desde muito firmada em seu espírito” (LINS, 2005, p. 201).

Posteriormente, como relata o Professor, Julia

[...] oscilou entre trabalhos grosseiros e fases de inatividade no sentido corrente, quando se enfiava nas bibliotecas, no Livro 7 – cujo dono lhe emprestava edições estrangeiras, que ela devolvia imaculadas – ou em casas de intelectuais, como Hermilo Borba Filho, Paulo Cavalcanti, Jefferson Ferreira Lima e Gastão de Holanda, onde passava dias lendo ou discutindo. Também era comum vê-la no Recife e em Olinda, um ar de romeira, com sandálias franciscanas e vestidos de segunda mão, mal passados, sempre muito limpos, uma bolsa a tiracolo com o sabonete e vagos manuscritos que a ninguém exibia, seu perfil silente deslizando ante as paredes das galerias de arte, percorrendo sem dinheiro as livrarias e as casas de discos, quando não vagava pelas ruas, saturando-se da topografia das cidades que no seu livro haveria de unir, preferindo os lugares onde se agitava, opressa, a gente do serviço pesado, ou das ocupações transitórias, ou sem meio algum de vida – carregadores de frete, mercadores ambulantes, mendigos, prostitutas, ciganos, cantadores de feira –, gravando as caras de fome e as vozes cantantes do seu povo (...). Entre os vinte e sete e os vinte e nove anos, durante os quais, mesmo na marginalidade em que vive, conquista no Recife, em círculos restritos, uma certa espécie de prestígio consternado, pois ninguém acredita que ela venha ainda a cumprir a intenção – evidente, àquela altura – de escrever, a única ocupação a que retorna a minha amiga com alguma regularidade, mediante gratificações imprevisíveis, é no ambulatório da Legião Nordestina de Assistência, onde, como essas freiras pobres de algumas ordens religiosas, fazia toda espécie de tarefas, desde lavar o chão a solicitar donativos (LINS, 2005, pp. 201, 202).

Durante a primeira exposição coletiva dos artistas pernambucanos José Cláudio (pintor, desenhista, crítico de arte e escritor) e Montez Magno (pintor, ilustrador, escultor e escritor), Julia e o Professor se conhecem. Não há indicação de uma data precisa e nem se sabe qual a relação do Professor com esses artistas, ou mesmo os motivos que o levaram a estar em Recife. De volta à cidade, já depois do falecimento de Julia, o Professor registra:

Cruzo a Ponte da Boa Vista, onde pela primeira vez eu e Julia seguimos lado a lado (encontrara-a numa exposição) e onde, debruçado no balaústre de ferro, enquanto a noite rapidamente caía sobre o rio, eu ainda ignorava que esse encontro não era passageiro, que um processo ainda vago - mas irresistível - iniciara-se, unindo-nos (LINS, 2005, p. 113).

Levando uma vida incerta e com poucas perspectivas, Julia, já enamorada do Professor, aceita o convite de ir morar com ele em São Paulo (Cf. LINS, 2005, p. 202).

A saída da terra natal, o ritmo da grande metrópole, a segurança de uma convivência com alguém que parece semelhante a ela, tanto na apreciação da literatura quanto no senso ético, parecem ser os ingredientes que faltavam para que começasse a escrever o seu romance. Além disso, nessa caracterização da vida da personagem, há de se considerar que:

O próprio nome de Julia Marquezim Enone já traz muito sobre a personagem. Julia significa luminosa. Marquezim deve vir de Marquezol Quarez, coreografo citado na nota 31 do romance de Lins, que nos fala da “distância” entre a “linguagem útil e o poema” em *Introdução às artes do gesto*: “Poema e dança operam-se num grau de elevação cuja intensidade o cotidiano repele”. Enone, na mitologia grega, era uma ninfa “conhecedora do futuro” que se matou – ela tinha sido amante de Páris (filho de Príamo), que partiu para Esparta a fim de raptar Helena. Há duas versões do suicídio de Enone (“enlouquecida por uma aflição profunda e culpando-se pela morte do único homem a quem realmente amara”) a) enforcou-se, e b) lançou-se na pira funerária de Páris. Enone também se mata, mergulhando “nas águas do mar profundo”, na tragédia *Fedra* de Jean Racine. O personagem central de *Werther*, romance de Goethe citado no início de *A rainha*, mata-se (...), mesma atitude de Gertrudes, de *Sinfonia Pastoral* de Gide, também lembrada na mesma página do romance de Osman Lins (ALMEIDA, 2013, pp. 58-59).

No mesmo artigo, o autor que faz esse estudo onomástico da personagem-escritora considera ainda que o nome de Julia traz em si a ambivalência entre o mundo clássico e o popular.

Julia (Julius, remetendo a César. Evidenciando uma certa nobreza, descartada, no entanto, pela a falta de acentuação), Marquezim (Marquês, sim?, novamente a nobreza desarticulada pelo z entre vogais), e, finalmente, Enone (e., none, Ninguém). Síntese: Alguém/Ninguém – alguém capaz da nobreza do suicídio como denúncia social, mas também um Ninguém nesse meio. Julia estaria, portanto, no mesmo nível do professor inominado (ou Ninguém do grego *Udeis*). “Numa mostra em que se elimina, do ponto de vista do presente estudo, uma aleatória coincidência, percebe-se, em Julia, como

nome, eco do onomástico do construtor do relógio musical de *Avalovara, Julius*” (Igel, 1988, p. 113). Na tese inédita *O nervo exposto da literatura: representação da condição de escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins* (UnB, 2004), Deane Maria Fonseca de Castro e Costa nota outra filiação no nome de Julia, após lembrar a participação da personagem osmaniana nas Ligas Camponesas: “Nota-se a semelhança entre os nomes de Julia e Julião [líder das Ligas], talvez uma forma de ressaltar sua proximidade com os movimentos e as classes populares” (ALMEIDA, 2013, p. 58).

Rica interpretação há, portanto, sobre a significação do nome da personagem-autora, grafado sem acento, provavelmente para fazer referência à versão portuguesa do nome Julia, oriundo do latim (Cf. IGEL, 1988, p. 114).

De todas essas apreciações, a observação que mais avulta para mim é a remissão a Enone, personagem da mitologia grega, cujos poderes de predição do futuro fazem lembrar tanto a quiromancia, protótipo da estrutura do livro de Julia, quanto os vaticínios dados a Maria de França, através da voz que ela escuta e do espírito de Antonio Áureo, que lhe acompanha. Além disso, o mito de Enone evoca o tema da guerra e do suicídio, vertentes presentes em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Na interpretação de Hugo Almeida (Cf. 2013, p. 56), vários são os indícios de que Julia Marquezim Enone teria se jogado propositalmente na frente do caminhão que a atropelou. Ele especula ainda que esse ato não foi para chamar atenção sobre seu livro, como teria feito um tipógrafo mencionado na obra de Walter Benjamin *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, e adverte que o leitor desatento pode ficar com a impressão de que Julia sofreu acidentalmente um atropelamento, já que o Professor não é explícito quanto ao suicídio da autora (Cf. ALMEIDA, 2013, p. 56). Para sedimentar a sua convicção, o autor elenca três trechos do diário, que transcrevo abaixo.

“Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei?” (Dos papéis de J M. E.) (LINS, 2005, p. 190).

Cruzo a avenida e, adiante, extravio-me pelas ruas Sílvia ou Doutor Seng. Transforma-se em certeza a suspeita que sempre trouxe em mim, a de que Julia Enone quis dizer, de modo terrível, algo tão grave que só o ato de morrer estaria à altura de expressar (LINS, 2005, p. 226).

Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília, e tudo preparava o teu livro, termo da peregrinação. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer - e como expressares convicção tão grave, senão com o teu sacrifício? (...) Que tivesses amor e inspirasses paixão, que estivesses no vigor da idade, e o amor (o de quem te ama e o teu), em plenitude, seria a tua retórica,

dando mais realce ao que - de maneira encoberta, segundo preferias - resolveras dizer com a tua morte. Árdua decisão, na qual desprendimento e crueldade se fundem. Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial? Morreste porque morrer era difícil (LINS, 2005, p. 227).

Com efeito, a argumentação de Hugo Almeida sobre o suicídio da personagem-autora parece incontestável:

Em *A rainha*, o ato final de Julia é sugerido também com o suicídio de Dudu, namorado de Maria de França, e do “escriturário Santos” – seria o escritor Raul Pompéia? – e a citação de Virgínia Woolf. Suicida como Julia Enone, a escritora inglesa sempre também participava de um grupo de intelectuais e sempre foi uma pessoa isolada e solitária. A exemplo do professor-narrador de *A rainha*, já antes de se tornar romancista, Virgínia Woolf manteve um diário em que comentava suas leituras (ALMEIDA, 2013, p. 60).

Outro aspecto importante é o fato de o Professor citar em seu diário (Cf. LINS, 2005, p. 14) a obra *Sinfonia Pastoral*, de André Gide, a qual, além de ser também um romance em forma de diário, traz o suicídio de Gertrudes, uma das protagonistas que, em linhas gerais, opta pelo suicídio após se desiludir com o mundo, por ela constatado ao recobrar a visão, uma realidade bastante diversa daquela que lhe era descrita pelo pastor protestante que lhe acolheu durante sua convalescência.

Concordo plenamente que a motivação do suicídio não foi requerer atenção para seu livro, como aludido anteriormente. A outra possibilidade levantada, pelo autor do artigo, é a de que Julia quis seu corpo esmagado na principal avenida da capital econômica do país – a Paulista – como forma de protesto ao injusto modelo financeiro seguido pelo Brasil (Cf. ALMEIDA, 2013, p. 56). Por certo, a evocação a Benjamin (também um suicida) fornece várias imagens que nos permitem pensar a morte de Julia. Escolhi aqui uma passagem diferente da que ele elegeu a fim de ampliar a fundamentação do argumento: “O suicídio podia parecer aos olhos de um Baudelaire o único ato heroico que restara às populações doentias das cidades naqueles tempos reacionários” (BENJAMIN, 1989, p. 75). Outro trecho, mais pungente, cita as palavras do próprio Baudelaire: “O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das manteúdas – provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 77).

O herói, portanto, na poesia de Baudelaire, é aquele que “durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande e que não tem lugar algum na literatura” (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Nesse sentido, o heroísmo de Julia não está apenas ligado a seu suicídio, mas se mostra, igualmente, na escolha que fez dos personagens de sua história: marginalizados e proscritos.

É pertinente observar que o Professor cita a morte de um outro escritor, que também faleceu antes de conseguir publicar seu livro: Orlando da Costa Ferreira. Nada é dito sobre suicídio a questão primordial de sua morte reside na falta de reconhecimento do seu trabalho:

Tua morte, pois, não me fere, Orlando. Adeus. Só? Desabotoa as calças, mijá uma última vez neste país que não retribuiu em nada o que lhe deste e depois vira as costas, segue, some. Teu livro está escrito e bem escrito. Fim (LINS, 2005, p. 192).

Quanto a Julia, em seu ato de tirar a própria vida, percebo um caráter heroico no que tange à sua escolha, mas não como forma de protesto ao sistema econômico. Compreendo a coragem do seu gesto como uma forma de expiação, aceitação de um preço a pagar, um ato de sacrifício. Ora, toda a armação do romance que escreveu se volta para a arte divinatória da quiromancia, a qual pressupõe que o consulente possui desde o nascimento um destino traçado.

As tragédias gregas também suscitam a questão do destino traçado pelos deuses em oposição às escolhas ou desejos do herói. Vejo a ação suicida de Julia nesse sentido: o herói é alguém que possui um destino ao qual não pode fugir, sendo a maior expressão dessa crença inscrita na peça de Sófocles, *Édipo Rei*, encenada em Atenas por volta de 477 a.C. e que, também, como a maioria das tragédias da época, traz em seu bojo questões ético-políticas.

Entretanto, diferentemente do que costuma acontecer nas peças trágicas, nas quais o herói geralmente não conhece a sorte que lhe espera, Julia parece saber o seu fim:

“Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei 'minha imaginação e minhas lembranças' e rumarei 'para o porto da miséria'”. (Carta de 6/1/1970 ao escritor Hermilo Borba Filho.) (LINS, 2005, p. 9).

Esse é o primeiro contato que o leitor tem com Julia, sem a mediação do Professor ou do romance que ela escreveu.

O prodigioso e jovem poeta a que ela se refere⁵⁷ não cometeu suicídio. Morreu de câncer no joelho aos trinta e três anos, mesma idade que Julia tem ao falecer. Todavia, abdicar voluntariamente da poesia para se entregar a uma outra vida não seria uma espécie de morte?

Não se deve negar, como relembra o Professor, que:

Semanas antes de concluir o livro, iniciado em novembro de 1969 (ela trabalharia ainda oito meses inteiros sobre a redação original, alterando-a bastante), recebeu Julia Marquezim Enone, com a data de 11/1/1972, carta na qual um editor lhe dizia ser inútil enviar-lhe o manuscrito. A situação do mercado, pouco sensível a obras nacionais, impunha-lhe certas exigências, “dado que uma editora visa precipuamente à obtenção de lucros”. Outro lhe devolveu o texto definitivo: alegava não estar examinando originais. Esta carta se perdeu. Pode ser que a escritora a atirasse na cesta. **Cerca de dois meses após a sua morte, dirigi-me a um terceiro.** A seu ver, respondeu-me, a obra ficara inconclusa, motivo pelo qual achava não se justificar a edição (LINS, 2005, p. 63) [grifo meu].

Pode ser ainda que a morte de Julia signifique uma espécie de trocadilho com a crítica feita pelo Professor em relação às teorias que preconizam a morte do autor. De qualquer forma, o trecho acima citado corrobora em mim a certeza de que essas negativas editoriais funcionaram como uma espécie de sinal, indicando que a hora do sacrifício se aproximava. É preciso que um ciclo se feche para que outro se inicie. Talvez, como Enone, a ninfa grega capaz de prever o futuro, Julia soubesse que sua renúncia à vida poderia impulsionar a ação do Professor em direção ao livro, tomando para si a missão de desembaraçar o romance das garras do oblívio.

O ineditismo do romance, que receio venha a perdurar, **tem hoje outras causas.** Toda a herança de Julia é esse livro. Mas, com uma biografia retorcida e cujos efeitos nunca procurou corrigir, **desatenta aos estatutos que comandam a nossa vida ordinária, ensajou com a sua morte uma pendência absurda, envolvendo** pessoas que sob nenhum ângulo podem avaliar o manuscrito – para elas um legado incômodo – e **não consentem em divulgá-lo, por temor ou talvez por brio de família:** tudo, menos essa humilhação. Apenas tendo vivido em companhia da autora e **sem qualquer direito legal sobre o espólio**

⁵⁷Arthur Rimbaud (1854 – 1891), poeta francês de notório reconhecimento, subitamente, com apenas dezenove anos de idade, pôs fim à sua curta carreira literária, renunciando à poesia e partindo para uma vida anônima e inglória na África, mais precisamente na cidade de Harar, na Abissínia, território que, após a II Guerra, passou a se chamar Etiópia.

(perdi, inclusive, a custódia dos originais, dos quais acompanhei a formação), cedi em parte às circunstâncias, fazendo o que estava em minha alçada para que o seu trabalho não continuasse inteiramente ignorado (LINS, 2005, p. 64).

A questão da legalidade é novamente posta em evidência. **Nem toda lei jurídica é sinônimo de Justiça** e a família – incluindo-se aí o marido calhorda que nunca apoiou ou compreendeu a autora, tendo tomado sempre atitudes arbitrárias e violentas em relação a ela, com quem os laços de convivência já nem existiam mais – é a detentora dos direitos autorais e possui o revoltante poder de obliterar a obra.

Significativo é, portanto, quando ainda no início do diário, o Professor reflete que os textos são, em princípio, uma doação universal, um patrimônio coletivo. Logo em seguida, completa: “A obra, mesmo embrionária, concerne ao ente coletivo – nós – de cuja substância ela se forma” (Cf. LINS, 2005, p. 8).

O Professor é o guardião do romance. Somente à sombra de seu abrigo, o livro pode nascer e é, igualmente sob sua salvaguarda, que se presentifica no mundo.

O amor seminal entre Julia e Professor gera, assim, não um filho carnal, temporário e finito, mas uma obra de arte que nasce para o mundo e que, em sua natureza mesma de ser compartilhada, sobrepuja tempo e espaço enquanto e simultaneamente transforma também em imorredouros aqueles que a fizeram brotar. Suas imortalidades gravadas no romance podem agora mesmo se manifestar, nesse exato momento em que alguém em algum lugar ouse abrir as páginas do livro e iniciar a sua leitura.

Parecendo intuir a importância do seu papel para a efetivação do romance, o Professor escreve sobre o momento em que conheceu Julia, em um misto de culpa e certeza que ele próprio não consegue compreender:

Perdoareis então se às vezes sou tentado a ver em nosso encontro um desígnio qualquer, para que – num mútuo jogo de influências – existíssemos. Sem essa conjugação, mais intrincada do que podeis supor, que seria eu e onde estaria? Os galos, ávidos da própria glória, comerão as penas do corpo e irão esconder-se, desfeitos (LINS, 2005, p. 202).

Múltiplos são os sentidos dessa passagem, a qual parece fazer também alusão a rinhas de galo, provavelmente como uma insinuação pela conquista do coração de Julia em meio a outros possíveis pretendentes. Porém, independentemente dos vários

significados que possa ter, o fragmento em suas breves linhas fala de um efeito mútuo e benigno que se irradia a ponto de justificar a existências de ambos⁵⁸.

Esse tipo de amor predestinado, que vai além da sensualidade erótica, guarda em si um resplendor de redenção, que implica resgate, libertação de um cativo, tema que remete ao título do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no qual o sentido de cárcere pode tanto se referir a um lugar de confinamento físico quanto a sentimentos, como, por exemplo, o medo. Desse modo, o espaço, em termos literários, pode se referir também ao que está no interior da personagem e que é constituído por suas vivências, pensamentos, emoções, como se analisará no capítulo seguinte.

Objetivando compreender a significação do espaço no romance, que ele intui ser uma extensão dos pássaros que assustam Maria de França, o Professor faz menção a uma escritora normanda que, entre 1160 e 1178, teria composto doze pequenos contos, denominados *lais*. Como informa no diário, citando o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés⁵⁹, *lai* é um termo do francês arcaico que significa “canção”. Os *lais* tinham letra e melodia e provavelmente eram cantados usando-se uma espécie de harpa no acompanhamento (Cf. LINS, 2005, p. 144). Contudo, o que surpreende é que a antiga escritora medieval se chama Marie de France.

A menção me fez imediatamente pensar que, talvez, em termos estéticos, essa seja uma das razões para que Maria de França misture, em seu discurso, frases de letras de músicas populares. Todavia, o Professor não faz qualquer alusão e tampouco parece ver na similitude entre os nomes uma relação mais profícua. O que acaba intrigando-o é o fato de o leitor em geral se interessar apenas pelos acontecimentos: o enredo da narrativa. E o que soa como uma espécie de reprovação logo se revela como admiração. Talvez só os velhos contos possam fornecer pistas que decifrem essa atitude “**que hoje nos parece uma deficiência e que pode ser o modo genuíno de ler ou de ouvir**” (LINS, 2005, p. 114) [grifo meu]. Em busca de tal compreensão, ele recorre a Marie de France:

⁵⁸ Um desses significados implícitos se apoia na astúcia do leitor em perceber que a conjunção aludida por ele, ou seja, a causa de sua união com Julia é a vontade do autor Osman Lins. Todavia, essa interferência do criador empírico da obra que o leitor pode captar parece inacessível ao personagem. Mediante tal constatação resta indagar: o personagem estaria tendo uma intuição dos desígnios do seu destino, ou Lins articula esse momento existencial do ensaísta como uma espécie de brincadeira com o leitor? É possível que ambas as hipóteses estejam corretas. Esse tipo de ambiguidade no jogo entre autor e personagens é constante na obra, mas, por enquanto, cabe apenas evidenciar que tal percepção foi apreendida, pois nessa etapa da análise partimos da aceitação do jogo proposto pelo escritor de modo que a autonomia do personagem será sempre levada em consideração.

⁵⁹ O título é apresentado como *Dicionário de termos literários e ocultistas*. Porém, esse último nome não consta na obra original (p. 115).

Abra-se, com a reverência que impõem os textos muito antigos, a coletânea de Marie de France, essa homônima normanda da personagem de Julia M. Enone e de quem, a setecentos anos de distância, não espanta que saibamos pouco: escreve na Inglaterra os seus *lais* e dedica-os a Henrique II, Plantageneta, rei de uma corte francesa na etiqueta e na língua, como a sua mulher, Alienor de Aquitânia. **Atém-se as composições de Marie de France ao enredo, pouco informando sobre as personagens e ainda menos sobre o chão onde se movem: “Vivia outrora na Bretanha um homem rico e idoso”. “Há muitos anos, viviam na Bretanha dois cavaleiros cujas terras confinavam.” “Morava na Bretanha um barão.” Queria-se, antes de tudo, a história;** mesmo os protagonistas assumiam interesse na medida em que participavam de eventos espantosos ou dignos de pena. **Emergem a intervalos, dessa Bretanha vaga e cuja geografia parece toda contida no seu nome, uma vereda, um aposento ou bosque onde os heróis se encontram, mas a ação - direta e sumária - dispensa por menores descritivos** (LINS, 2005, pp. 114-115) [grifo meu].

Segue o Professor em sua análise considerando o quanto o tratamento dado ao espaço foi modificado ao longo dos anos, passando a ser um dos aspectos mais valorizados das narrativas. A sua questão é demarcar que as regras composicionais, que eram válidas ontem, foram gradativamente quebradas e substituídas pelos romancistas modernos. “Julia Marquês Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais, hoje mais do que ontem, à atitude criadora, cria um espaço nada trivial e que amplia a significação do seu livro” (LINS, 2005, p. 116). Leis, sejam elas literárias, científicas ou jurídicas, não são eternas e se transformam mediante a própria mutação das sociedades que as engendraram.

Mas ser um exemplo de construção narrativa do passado será, de fato, a única função da autora do século XII no romance?

Para além das informações trazidas no diário do Professor, observo que no mesmo verbete *lai*, do *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, há ainda a seguinte informação: “foi Marie de France, autora de 12 *lais*, que estabeleceu a denominação e a forma por que tal modalidade poética veio a ser conhecida e praticada” (MOISÉS, 2013, p. 266). Em sua época, portanto, a autora também fez inovações e por certo quebrou regras narrativas, tal qual Julia.

Além dos *Lais*, outras duas obras são atribuídas a Marie de France: *Fables* e *Espurgatoire seint Patrice*. No epílogo dessa segunda obra, ela escreveu:

*Al finement de cest escrit
Qu'en romanaz ai traittié e dit,*

*Me numerai pur remembrance:
Marie ai num, si sui de France.*⁶⁰

[No final deste escrito
que em romance traduzi e disse,
me colocarei para recordação:
Maria é meu nome, e sou de França]
(FURTADO, 2001, p. 20)

Provavelmente, foi devido a essa declaração que o antiquário Claude Fauchet, que colecionava manuscritos, teria, em 1581, passado a se referir a ela como Marie de France, nome pelo qual ficou conhecida. (Cf. CARVALHO, 2009, p. 19).

Por constar o nome Marie nas três obras e frente a outros vestígios, os historiadores comumente aceitam que se trata da mesma pessoa, mas não se tem prova irrefutável sobre essa hipótese (Cf. FURTADO, 2001, p. 21). A problemática da autoria parece ser típica da Idade Média, e talvez isso também tenha interessado Osman Lins, inclusive pelo fato de a autora mencionar a si mesma, em primeira pessoa – prática inusitada na época e várias vezes pensada pelo Professor.

O fato de se conhecer tão pouco a vida de Marie de France me faz lembrar que a obra sempre sobrevive ao autor, aspecto que leva de volta a significação da morte de Julia Enone.

Outro dado significativo é que, nas três obras, a escritora demonstra grande preocupação no sentido de essas histórias que conta não caírem no esquecimento. Ora, essa angústia é também o que move o Professor em relação ao romance de Julia: fazer com que a obra não seja esquecida.

Contudo, o mais notável é que:

(...) os lais de Maria desenvolvem-se ao redor do conceito que constitui o cerne do amor cortês: o amor verdadeiro é fonte de todo o bem, ele purifica o homem e a mulher, e os obstáculos com que se deparam só fazem exaltar sua nobreza e seu valor (COLASANTI, 2001, p. 10).

Esse é exatamente o tipo de amor mencionado anteriormente que percebo entre Julia e o Professor, sentimento revestido de redenção.

⁶⁰ É significativo observar que estes dois últimos versos ecoam na confissão de Joana d'Arc: "O meu nome é Joana e sou de França, de Domrémy" (apud HEER, F. *O mundo medieval*. São Paulo: Ed Arcádia Limitada, 1968, p. 339) (Cf. CARVALHO, 2009, p. 19).

Não poderia deixar de registrar que esse “amor cortês”, expressão reconhecida pela historiografia, diz respeito à época medieval, na qual os Estados Nacionais e as monarquias absolutistas não estão construídas ou fortalecidas. O sistema que prevalece é o feudalismo, que se expande em consequência do declínio dos reis carolíngios sobre a nobreza em fins do século IX, nas regiões que formaram a França. A soberania política é, portanto, fragmentada, e isso é justamente o que propicia o mecenato principesco. A fim de abrilhantar suas pequenas cortes e ofuscar as demais, os soberanos procuram manter os melhores poetas em sua casa, exemplo do que acontece na corte de Henrique Plantageneta, onde os *lais* de Marie de France encontraram acolhida. Nesse sentido, o florescimento das artes, mesmo a literária, está intimamente relacionado com a política. Esse aspecto se encontra presente, ainda, no imaginário criador cujas histórias se passam em uma profusão de reinos, príncipes e princesas.

De qualquer modo, cabe observar que mesmo nesse contexto,

O amor nos *lais* de Maria de França não é o mesmo amor dos poemas trovadorescos. É um amor de conto de fadas. Mais do que cantar, então, Maria conta. **E embora conte a realidade, o viver da época, os casamentos impostos às mulheres e os amantes que elas escolhiam, entremeia essa realidade com o fantástico, transferindo para o real o sentimento de que tudo é possível (...).** O que faz com que as narrativas de Maria de França possam ser consideradas como contos de fada, entretanto, não são apenas as asas de ave com que o amado entra pela janela, nem o reino encantado, nem a presença de um Homem-Lobo (...). O que os constitui contos de fada, no sentido mais profundo, é a aparente gratuidade de certos elementos que surgem sem explicação e sem necessidade para a estrutura da história, mas que se revelam poderosos no estabelecimento de um diálogo com o inconsciente (...). **As personagens são seres predestinados, e o leitor sabe desde o início que uma lei mais poderosa que a dos homens guia seus passos** (COLASANTI, 2001, p. 15, 16 e 17) [grifo meu].

Atesto aí os mesmos componentes presentes em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sendo que a última frase, obviamente escrita muito anos depois, exprime quase exatamente a percepção que Maria de França, ainda menina, tem ao ver a mãe lavando roupas: “dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar” (LINS, 2005, p. 18).

Já a presença do extraordinário e do sobrenatural remete ao surpreendente do próprio romance. Conforme mencionado anteriormente, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o Professor (sem que saiba ou perceba conscientemente o que está acontecendo)

passa por um processo de transmutação que simultaneamente o faz migrar de uma esfera narrativa a outra, pois ele é o Espantalho, protetor de Maria de França.

Conforme mencionado na introdução desta tese, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* dispõe de uma perspectiva narrativa organizada em planos distintos. De acordo com Lins, o romance é concebido em três camadas: real-real, real-imaginário e imaginário-imaginário.

Ora, o nosso professor, embebendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário. **É esta, no que concerne ao ofício, a conquista mais ponderável do meu livro**, penso eu (LINS, 1979, p. 252) [grifo meu].

Esse processo de transformação do Professor está diretamente ligado a seu amor pela literatura romanesca – a meu ver, uma das mais significativas alegorias da obra. Transpondo o enfoque naturalista, o personagem passa de um tipo de composição a outro e deixa de ser “humano”, no sentido corpóreo. Osman Lins nos apresenta, assim, uma outra forma de se compor um personagem, diversa da usual e já consagrada.

Personagens construídos a partir dessa perspectiva inovadora já estão presentes em seu romance anterior *Avalovara* (1973), no qual há uma mulher feita de cidades, outra de pessoas e uma terceira de palavras.

A apreciação desse novo tipo de personagem requer, também, outros modos de análise e da própria maneira como se estuda Literatura. Por certo, essa não é a temática proposta nesta tese, mas o reconhecimento de tal dimensão é, ao meu ver, indubitável a qualquer estudo que se debruce sobre essas obras de Osman Lins.

Porém, diferentemente do que ocorre em *Avalovara*, a metamorfose do Professor em Espantalho se dá diante dos olhos do leitor.

Ao ler pela primeira vez a obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, me senti como uma criança frente a uma mágica fenomenal, completamente boquiaberta e eufórica. Aos poucos, com o estudo do próprio romance seguido de suas inúmeras leituras, a criança foi crescendo, e eu pude perceber que ali não havia qualquer tipo de ilusionismo. Pelo contrário, estava diante de um livro de ficção, que falava sobre ficção em forma de ficção. Prisioneira de um modo quase automático de me aproximar de um romance, buscando sempre elementos lineares e estáveis, flagrei-me como no meio de um vendaval, que estremeceu todas as minhas certezas e me deixou em estado de reflexão, revisando as bases sobre as quais havia edificado várias de minhas convicções. Sei que essa

experiência não é unicamente minha e prossegue com outros leitores e estudiosos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e se dará com quem se disponha a ler a obra soltando-se dos grilhões de uma interpretação superficial. Todavia, na singularidade do que sinto e compreendo através do livro, ousou dizer que se trata, do começo ao fim, de um romance filosófico, ainda que não fosse essa a intenção do autor. Filosófico, não no sentido de impor fundamentos dogmáticos às demais áreas do conhecimento, prática tão comum na Filosofia e, ao mesmo tempo, igualmente criticada ao longo de sua história, mas como abertura para o mundo, ou seja, como ato que recola questões, confronta ideias, valoriza a alteridade, oportuniza caminhos de conhecimento e que, dialogicamente, confronta-se com todo e qualquer discurso autoritário e opressor, que aceita unicamente a validade de seus próprios princípios.

Sócrates, o grande filósofo grego, às vezes se autodenominava como um moscardo que ferroa as pessoas para acordá-las. Em outras ocasiões, comparava-se a uma parteira, auxiliando cada um a dar à luz ao próprio pensamento. Certa vez, teria sido chamado de arraia-elétrica, pois paralisava as falsas certezas absolutas (DUARTE, 2000, p. 350)⁶¹. Pois essa é mesma imagem que tenho de Osman Lins, principalmente, mas não unicamente, ante a obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

A digressão em torno desse despertar que o romance proporciona traz consigo a admissão de que, geralmente, em um primeiro olhar, não nos damos conta do que transcorre na narrativa. Acostumados ao comum, a luz do extraordinário pode ofuscar a visão.

O Professor também não sabe o que está se passando e tampouco vislumbra que está se transmutando no Espantalho de Maria de França. Ao longo da narrativa, ele apresenta alguns problemas de saúde e, somente ao final, é possível ao leitor juntar os pontos.

Elencarei brevemente os indícios de sua transformação. Primeiramente, de um modo sintomático, ele percebe que as personagens do livro de Julia sempre esquecem alguma coisa. Gradualmente, também vai sendo atingido pela ausência de memória. Todavia, a mudança não é brusca, segue um ritmo compassado.

⁶¹ Refiro-me, aqui, ao Sócrates histórico, imagem construída como o negativo da criação filosófica de Platão (já bastante impregnada por suas crenças essencialistas), que tanto Mikhail Bakhtin vai tentar resgatar em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, quanto Hannah Arendt em *A Vida do Espírito*.

Depois de perceber o esquecimento como algo comum aos personagens do livro de Julia, ele revela que está com um problema de visão e que passou quase três semanas internado.

Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia), **tenho um ar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo**, o que é certo. Ora, na manhã de 9 de setembro, escrevera meia dúzia de linhas, quando todas as coisas - mesmo as dores - adquiriram um brilho intenso, e eu, que vivo só, mal pude descer o elevador (LINS, 2005, p. 34) [grifo meu].

À certa altura, o Professor registra que o livro de Julia não é para ele apenas um texto, mas se mostra como algo que, dentro dos limites de seu entendimento poético, apresenta-se “também enquanto mundo, e eu nele me movia, entre carnal e verbal” (LINS, 2005, pp. 34-35). Como nos mostra Elizabeth Hazin: “Prepara-se, assim, em nós, o espaço para o final do romance, além de nos levar à percepção de que a vidência não é apenas algo físico” (HAZIN, 2016b, p, 275).

Em outra passagem do diário, o Professor comenta que, nos dias em que estava acometido pela cegueira, passou a se ver dentro do romance de Julia, mas, ao mesmo tempo, sentiu-se confuso e inseguro, sem saber se ela realmente o amara, já que não reconhecia qualquer menção a ele no romance (CF. LINS, 2005, p. 43). Seguindo com sua sobrinha Alcmena, que tem vinte anos, para a estância termal de Serra Negra - SP, onde vai se tratar nas fontes medicinais do “acesso” mais forte que já teve, fica quase o tempo todo sob a ação de calmantes (CF. LINS, 2005, p. 164). Esse ponto chama especial atenção, pois não é inteiramente claro se tal “acesso” se refere a seu problema na vista. Aliás, como ocorre com a “doença” de Maria de França, jamais é explicado que problema ocular seria esse. Contudo, como mencionado anteriormente, estamos na dimensão ficcional e sublinho essas “omissões” porque elas funcionam como um sinalizador disso.

Ao se despedir da sobrinha, que insistiu em ler o livro de Julia, escuta dela a singela revelação: “Vejo o senhor no livro inteiro. (...). Não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui”. (LINS, 2005, p. 95). A presença desse diálogo no meio de um ensaio ou de um diário indica o uso de mais um gênero literário, aumentando, ainda mais, as incertezas do leitor.

Posteriormente, o Professor registra que passa a ouvir uma espécie de eco, uma vibração, onde tudo é silêncio (Cf. LINS, 2005, p. 96), algo que só acontece depois de se

dar conta, como lhe mostrou a sobrinha, que a fala de Maria de França está impregnada de frases de músicas populares.

Ao viajar para Pernambuco, na tentativa de conseguir dos parentes de Julia a autorização para divulgação do romance, observa o carnaval e escreve: “Aturdindo-me com o som dos instrumentos, segui um bloco e, a certa altura, eu estava no centro do romance, governado pelo Sol” (LINS, 2005, p. 113).

Em outro trecho, comenta que, ante o gigantismo dos pássaros que assombram Maria de França, ele sente algo idêntico a uma sensação que tivera quando criança: a impressão de uma presença que o espreita, uma respiração misteriosa e inaudível que ele não consegue compreender. Logo em seguida, ele conta que teve o mesmo mal-estar quando leu sobre a criação do Espantalho feita por Maria (Cf. LINS, 2005, p. 153), de fragmentos que ela juntou de vinte e sete personagens do livro em raptos ou mutilações: pés, braços, orelhas, olhos (Cf. LINS, 2005, p. 155). É quase inevitável não lembrar do Dr. Frankenstein, quando dá vida a uma criatura que engendrou a partir de membros humanos, no romance de Mary Shelley (1818). Contudo, é quase inevitável, ao mesmo tempo, lembrar que a construção de Frankenstein se dá por experimentos científicos, enquanto a do Espantalho se faz pela loucura. Pura poesia.

O Professor admite em seus escritos que de vez em quando sente depressão e que a fala desordenada do Espantalho lhe soa familiar, como se fosse emitida de algum ponto de sua casa, ou como se fosse sua própria voz duplicada. Posteriormente, impressionado com imagens “luxuosas e terríveis” do livro *Diário do Ano da Peste*, de Defoe, numa espécie de delírio febril, vê a si mesmo dentro do livro, esquecido de seu nome, continuando a ouvir, como uma tormenta, a voz de Espantalho.

[...] houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele, e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso.... e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão. Certo momento, eu soube: a decifração estava ali, próxima, ao alcance da mão, aqui. Triste e aterrado, exclamei: “Vou saber?!”. Mas a revelação fugiu, e isto me rejubilou (LINS, 2005, p. 165).

O leitor/pesquisador acompanha a angústia do Professor frente à aflição que rodeia a sua mente. Em outra ocasião, ele escreve no diário que teve a impressão de estar ouvindo

as vozes dos personagens do romance, especialmente a de Maria de França (Cf. LINS, 2005, p. 165).

Por fim, faz o seu último registro em 23 de setembro de 1975 e, a partir daí, o livro deixa de ser um diário-ensaio e se subdivide em trinta e seis fragmentos nos quais se embaralha uma pluralidade de discursos. O esquecimento o domina, e ele já não sabe seu próprio nome nem se reconhece em uma fotografia. A metamorfose se completa, os espaços Recife/Olinda e São Paulo se amalgamam. O Espantalho, proferindo a sua fala enigmática, atravessa, com Maria de França, o limiar de uma dimensão na qual o leitor não os pode acompanhar.

Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, **vamos por aí, ela e eu**, o Báçira, **em direção aos impossíveis** limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçira-bacífero (LINS, 2005, p. 229-230) [grifo meu].

Báçira, como o Professor anota em seu diário em 17/05/1975, é um termo que não se encontra em nenhum dicionário. Todavia, através do livro *Geografia do Brasil holandês*, de Câmara Cascudo (1956), ele descobriu que, no mapa de 1647, feito por George Marcgrave – naturalista alemão que veio para o Brasil sob os auspícios de Maurício de Nassau, a fim de cartografar a região sob domínio holandês –, a palavra indica uma elevação geográfica que representava a demarcação das terras que conheciam. Atualmente no mapa de Pernambuco, tal lugar indica a Serra da Passira.

Impossível não reparar no paradoxo gerado pelo nome Báçira, antes atrelado a um monte solto, inscrito no mapa de Marcgrave, limite de tudo que se conhecia, ali – fixo – a separar o mundo conhecido do nunca desbravado e, agora, ao espantalho de Maria de França, associado à imensidão do mundo, ao que transgride, ao que não se deixa prender por mais nada (HAZIN, 2016b, p. 290).

No processo de transformação do Professor em Espantalho, há, em uma vertente naturalista/realista o traspasse das fronteiras existentes entre razão e loucura.

Porém, é preciso ficar claro que, ao equacionar a transmutação do Professor com o processo de enlouquecimento, não intenciono cair em uma racionalização do significado da obra, pois essa atitude apagaria o reconhecimento do poema que ela engendra,

reduzindo o romance a fórmulas já conhecidas e usurpando, assim, a singularidade de Osman Lins e de sua inovação ao expandir as possibilidades de criação da arte romanesca.

Desde modo, faço uma ressalva: a minha interpretação acerca do enlouquecimento do Professor, que se dá em sua travessia do nível real-imaginário para a camada do imaginário-imaginário, só poderá ter validade para aqueles que se permitem admitir que a loucura, mesmo em pleno século XXI, é ainda um grande mistério que atrai e aterroriza a humanidade. Compreendendo, do mesmo modo, que ela “só existe dentro de uma sociedade, ela não existe fora das formas de sensibilidade que a isolam e das formas de repulsão que a exclui ou a capturam” (FOUCAULT, 1999, p. 150).

Elenco, portanto, a partir de agora, nesta análise, algumas observações que dão suporte a minha hipótese.

Uma situação que, de imediato, chama a atenção sobre o seu estado de enlouquecimento ocorre quando o Professor vai descrever a morte de Julia. Ora, tal qual acontece com Maria de França quando está no hospício, sua fala fica extremamente objetiva, demonstrando uma completa separação entre o discurso e o fato descrito. Talvez esse seja o motivo da poesia do humanista Francisco Petrarca, evocada um pouco antes da descrição, não ser adequada para descrever algo tão violento quanto a morte de Julia.

Não, Petrarca, teu soneto não é duro bastante para celebrar o aniversário, o segundo, da iníqua 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 (capacidade três mil, setecentos e cinquenta quilos), eixo traseiro flutuante dupla redução (capacidade nove mil e trezentos quilos), tanque para cento e quatro litros de óleo diesel, freios a ar, pneus de doze e de catorze lonas, carregado, peso bruto total vinte e dois mil e quinhentos quilos (LINS, 2005, p. 133).

Do mesmo modo como assume esse linguajar objetivado, característica do discurso de Maria de França quando no hospício, o Professor também parece compartilhar com ela uma outra peculiaridade. Segundo sua análise,

A onisciência de Maria de França, note-se bem, é exposta a erros e por isto mais ampla que a do narrador impessoal. Este não pode enganar-se. De que lhe serviria, afinal, isentar-se das limitações humanas para incorrer nos seus equívocos? Maria de França, ao contrário, conhece a onisciência e ao mesmo tempo aprisiona-se a um “eu” que as restrições humanas embaraçam (LINS, 2005, p. 83).

Por sua vez, mesmo que não totalmente onisciente, às vezes o Professor também reconhece uma consciência exterior a sua:

[...] 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 (LINS, 2005, p. 209).

Percebe-se que o excerto traz à tona momentos em que o Professor está se descobrindo como personagem, questionando sua própria natureza. Todavia, isso não invalida que haja aí várias chaves de leitura e que ele esteja sob forte perturbação mental, a qual se justifica (ou se disfarça) com o deslumbramento das possibilidades criativas da escrita literária.

Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita **alucina-me**. Sou uma aranha cuspiendo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava), e nada me proíbe de escrever -o que pode ou não ser falso - que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado (...). Somos incontestáveis, **eu e a minha outra realidade, entranhada em mim**, dissociada de mim, o discurso (LINS, 2005, p. 2011) [grifo meu].

Em sua tese sobre o estudo comparativo entre *Avalovara* (1973), de Osman Lins e as obras de Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), Maria Aracy Bonfim observa que há em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* três fragmentos ao longo do diário-ensaio do livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, que transcrevo tal qual ela fez a fim de demonstrar seu raciocínio.

18 de julho

“...então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar’.

Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap. VIII. (LINS, 2005, p. 16).

5 de dezembro

“Alice esperou que os olhos do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça.”

Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*.
(LINS, 2005, p. 83).

“Pensou Alice: ‘É inútil dirigir-lhe a palavra, enquanto não se manifestarem as suas orelhas, ou, ao menos, uma.’ Um minuto mais tarde, a cabeça inteira surgira.”

(LINS, 2005, p. 219).

Trata-se do único trecho da obra de Carroll, que Lins seccionou em três. Todavia, entre o primeiro e o segundo, suprime a frase do Gato para Alice: “‘Como vai passando?’ disse o Gato, assim que teve boca suficiente para falar” (CARROLL apud BONFIM, 2015, p. 50).

É possível que a menção ao aparecimento do Gato de Cheshire, que vai acontecendo gradualmente – sorriso, em seguida olhos e por último a cabeça inteira –, seja uma insinuação à criação do Espantalho, que, por meio da reunião de fragmentos de outros personagens, forma um todo. Ou, ainda, uma referência ao próprio romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, prosa que se divide em várias camadas efetivadas por meio do uso de gêneros distintos: diário, ensaio, biografia, comentários jornalísticos, sendo, no entanto, um todo narrativo que engendra o próprio nexos. Todavia, não se pode deixar de considerar que:

[...] um progressivo apagamento de dados (...), no primeiro fragmento, vê-se a referência ao livro, ano, autor e ao capítulo; no segundo, apenas ao livro e ao autor e, finalmente no terceiro, referência alguma, embora o leitor não se perca diante dessa ausência pois que esse último fragmento se inicia com “Pensou Alice...”, o que termina por situar o leitor e remetê-lo à continuidade da citação (...), **o desaparecimento de dados acompanha o que ocorre com a memória do Professor, que gradativamente dilui-se, tal qual vimos na subtração de itens na citação do Gato** (BONFIM, 2015, pp. 50-51) [grifo meu].

A pesquisadora não se detém na análise intertextual entre *A Rainha dos Cárceres de Grécia* e *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Contudo, faz uma inferência preciosa:

Posso afirmar que o Gato de Cheshire é um dos personagens mais emblemáticos da literatura em todo o mundo. Conhecido como o Gato de Alice, o Gato que ri, inspirador de tantas manifestações artísticas de todas as esferas, é dono de uma personalidade contagiante e enigmática.

Entrevejo uma das razões que se insere pontualmente na trama textual de *A Rainha* e reforça contundentemente o uso do intertexto explícito no romance de Osman Lins: **no diário do Professor não está a frase, mas quem recorre ao texto de Alice, ali encontra o marcante diálogo**, quando a menina solicita ao Gato, encarapitado num galho alto de árvore, que lhe indique a direção para onde ir e o Gato fala que adiante encontrará os loucos Chapeleiro e Lebre de Março, ao que ela teme por não querer “se meter com gente louca”, mas o Gato prontamente retruca:

(...) “**somos todos loucos aqui**. Eu sou louco. Você é louca.”
 “Como sabe que sou louca?” perguntou Alice.
 “Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.” (CARROLL, 2002, p. 63).

A **evidência do tema da loucura** supõe pelo menos duas atitudes no leitor: ou uma rememoração do diálogo da menina com o Gato ou uma consulta à fonte, como forma de completar o entendimento de estar disposto ali tal fragmento (BONFIM, 2015, pp. 52-54) [grifo meu].

Valho-me dessa original interpretação com a qual estou de acordo. A alusão ao diálogo entre o Gato de Cheshire e Alice, embora guarde múltiplos significados, contempla a questão da loucura.

Se for possível ampliar ainda mais a perspectiva, posso mesmo dizer que não apenas os personagens centrais trazem várias evidências da insânia, mas que o próprio romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um romance “louco”, já que foge às convenções “normais” estabelecidas para a composição romanesca. O leitor/pesquisador não fica de fora dessa brincadeira elegante que acompanha o livro, pois se vê constantemente como um alucinado, ávido por decifrar os enigmas que deseja compreender ao mesmo tempo em que tem todas as suas certezas postas em suspenso frente à magnitude da obra.

A possibilidade da loucura do personagem nos deixa entrever, igualmente, que ainda estamos muito longe de saber o que é própria razão.

Em *Dialética do Esclarecimento* (1947), Adorno e Horkheimer mostram a autodestruição da razão. Preocupada em combater o mito, ela mesma se transformou em mito e, longe de promover a independência humana, apenas assumiu o controle técnico da natureza e dos homens, negando a sua dimensão emancipatória.

Descartes e o reino da razão propagado pelo iluminismo foi abalado por Kant. Kierkegaard, que lançou as bases do existencialismo, recusou a razão absolutizante de Hegel. Nietzsche atacou todas as formas de racionalidade da tradição, desde Platão. No século XX, como advento das Duas Grandes Guerras, o colapso da razão era patente:

(...) o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram (...). Sua história e, mais especificamente, a história de sua era inicial de colapso e catástrofe deve começar com a guerra mundial de 31 anos. Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos (...) se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado (HOBSBAWM, 1995, p. 30).

O cenário se agrava. A atividade política, perdendo o seu caráter iluminador e acompanhando o processo de racionalização científica, enfraquece a diferenciação entre público e privado, de tal modo que a política vai desprendendo-se do seu sentido original – a liberdade –, erigindo-se, em seu lugar, a dúvida, não só em relação à existência de uma compatibilidade entre liberdade e política, mas em termos da própria política possuir, de fato, algum sentido que não seja a satisfação do interesse privado dos grupos dominantes. (Cf. ARENDT, 2018b, pp. 72-83).

O ponto nevrálgico é que a espontaneidade da ação vai sendo minada e arrasta consigo a capacidade de pensamento, isto é, a de manter um diálogo interior que nos permite resistir àquilo que, impensadamente, leva outros à adesão de crenças perigosamente estúpidas (Cf. ARENDT, 2014, p. 215). Nesse sentido é que o pensamento se torna um tipo de ação

[Todavia,] **Ao invés da ação**, a sociedade espera de cada um dos seus membros **um certo tipo de comportamento**, impondo inúmeras e variadas regras, todas tendentes a **“normalizar”** os seus membros, **a fazê-los “comportarem-se”**, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (ARENDT, 2018b, p. 50).

Assim, vários filósofos, como Adorno, Horkheimer, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Michel Foucault desenvolveram as suas reflexões na contramão dessa supremacia da razão (criadora de bombas, câmaras de gás, armas biológicas), a qual trava uma briga brutal por uma soberania decadente e degenerada, pautada em práticas nocivas de destruição sistemática da natureza – incluindo-se aí o reino animal – e no desrespeito total da pessoa humana, num crescente de ódio e violência estarrecedor.

Frente a um mundo totalmente mecânico, cuja lógica se respalda na teoria do *ter*, bem como em comportamentos que esvaziam e confundem valores éticos, estéticos e econômicos, ser louco acaba por se tornar um elogio.

A hipótese de insânia do Professor dignifica, além disso, Maria de França e Julia Enone, presas em mundo medíocre e vulgar do qual não podem escapar, a não ser por

atitudes que a “normalidade” classifica como atos de loucura: sair pelas ruas entoando discursos cantantes a seus ouvintes imaginários ou suicidar-se.

De qualquer modo, admitindo-se ou não o seu enlouquecimento, é inegável que o Professor passa por um processo de esquecimento durante a análise que faz do livro de Julia. Mediante tal evidência, destaco que: “Para as reflexões que embasam seu ensaio, ele serve-se de um grande número de obras literárias (...), por meio das quais exemplifica os elementos constituintes da obra enoniana”. (RIBEIRO, 2017, p. 32). A questão é que às vezes (mas nem sempre), as referências que ele menciona são também ficcionais, ou então, ele acrescenta um nome que não há ao título da obra, ou troca o autor.

Ora, a interpretação da maioria dos estudiosos da obra atribui essa imprecisão das informações ao autor Osman Lins. Nesse sentido, seria algo que o escritor faria como uma espécie de crítica irônica aos estudos literários acadêmicos, que exigem uma superabundância de citações, muitas vezes desnecessárias, ou mesmo como crítica ao leitor ingênuo, que tudo aceita, sem verificar as fontes da informação.

Contudo, ao lado dessas conjecturas é preciso considerar, igualmente, que tais referências truncadas podem ser indícios do processo de esquecimento ou de loucura pelo qual o Professor está passando. Afinal, quem escreve o diário é o Professor, logo a alusão a outras obras, em suas notas de rodapé, é feita por ele. Caso contrário, o personagem fica totalmente anulado, perdendo a sua autonomia e grande parte do caráter polifônico da obra⁶².

Outro indício de que ele não está em seu estado normal: sendo homem tão versado na análise literária, como não percebeu (antes que a sobrinha lhe dissesse) que inúmeras frases de Maria de França eram extraídas de canções populares? Do mesmo modo, apesar de suas inúmeras leituras do livro, já próximo ao final do diário, em 18/09/1975, ele escreve: “A gata de Maria de França ocultara-se entre uma frase e outra, como sob móveis e folhagens, subtraindo-se a mim – e só há pouco a descobri, segui-lhe a deterioração, perplexo” (LINS, 2005, p. 203). Há aí uma sinalização de uma falta de clareza no personagem.

Além disso, algumas datas em relação à vida de Julia são confusas. Por exemplo, no dia 13/04/1975, o Professor conta que, após Julia se separar de Heleno, ela se matricula na Escola Normal, havendo uma ambiguidade perturbadora: “a normalista de **dezessete**

⁶²Entende-se por polifonia, conceito que Bakhtin extraiu da música, a multiplicidade de vozes em um mesmo texto literário que expressam pontos de vista diferentes sobre um mesmo assunto (BAKHTIN, 2008, p. 38).

anos, casada há três e na verdade sem marido, [era uma] espécie de mescla entre maturidade e verdor” (LINS, 2005, p. 141) [grifo meu]. Ora, se ela nasceu em janeiro de 1940 e está com dezessete anos, supõe-se que o ano no qual ela vive essa experiência é 1957. Entretanto, na mesma sequência narrativa, ela fica grávida do irmão do noivo da irmã, tem a criança, é internada no hospício “por quase trinta dias”, permanecendo lá por algum tempo ainda, trabalhando na secretaria do hospital até o seu pai ir buscá-la. A marcha do ônibus é interrompida por uma manifestação de lavradores e então ele registra: **“O ano: 1956”** (LINS, 2005, p. 142) [grifo meu]. Algo impossível, já que antes de engravidar era 1957.

Difícil atribuir essa inconsistência de datas ao autor Osman Lins, absolutamente rigoroso, metuculoso e detalhista em seu ofício de escrever. Tal imprecisão me parece ser mais um indício dos problemas mentais pelos quais o Professor está passando, sejam de esquecimento ou de enlouquecimento.

O mesmo acontece quando, em 17/09/75, registra que Julia foi “funcionária, por concurso, do Instituto Nacional de Previdência Social, sendo demitida com cinco anos de serviço, em meados de 1967” (LINS, 2005, p. 200). Isso significa que ela teria começado a trabalhar no Órgão em meados de 1962 (cinco anos). Todavia, o INPS só foi criado em 21 de novembro de 1966, pelo decreto nº 72 como resultado da fusão dos Institutos de Aposentadoria e Pensões até então existentes, os chamados IAP’s⁶³.

Como imputar tal “engano” a Osman Lins? Ou são indicações do rompimento do romance com a realidade empírica, ou algo está acontecendo na mente do Professor.

Por fim, ressalto mais uma vez que considerar o enlouquecimento do personagem (loucura não nominada, inclassificável e que ainda não podemos compreender), justo ele, situado na camada do real-imaginário e que cruza a fronteira, penetrando totalmente no estrato ficcional, é, sobretudo, louvar a arte romanesca, reconhecendo que:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável desse universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que a mola da literatura em todos os seus

⁶³A informação pode ser consultada em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/PoliticaSocial/IAP> ou ainda na página: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-nacional-de-previdencia-social-inps>. Poder-se-ia argumentar, ainda, que a data de criação do INPS pode estar ficcionalizada, mas isto não parece muito convincente já que a informação está na mesma camada das notícias jornalísticas que conservam as datas e as informações do mundo empírico.

níveis e modalidades está presente em cada um de nós. Analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 2004a, pp. 174-175)

1.4 Luta inglória contra o monstro voluntarioso da legislação

*A burocracia é a forma de governo onde todos são privados de liberdade política.*⁶⁴
Hannah Arendt

Ao recapitularmos um pouco a história de Maria de França, lembraremos que ela foi demitida da fábrica de tecidos após onze meses de trabalho, sem completar, portanto, o período de carência de doze meses de contribuição para o INPS. Sequencialmente, ao fim de sua primeira internação na Tamarineira, o Hospital de Alienados de Recife, recebe a recomendação de evitar trabalhar e de tentar obter uma pensão temporária da Previdência.

Após dar ao leitor essas informações, o Professor busca analisar os direitos de Maria de França, mencionando, em seu diário, o Decreto 72.771, de 6/9/1973, referente à Previdência Social (Cf. LINS, 2005, p. 23-24)⁶⁵.

A questão em pauta, a qual o Professor quer provar por meio da referência ao Decreto, é a de que Maria de França, ao alegar alienação mental, **deveria ter a concessão de aposentadoria vitalícia independentemente de ter cumprido a contribuição de**

⁶⁴ Esclareço, aqui, que o uso da palavra ‘governo’ está sendo usado já no contexto de sua degeneração, no qual a compreensão de governo é reduzida à mera administração.

⁶⁵ Mas se Julia Enone faleceu em 23/03/1973, por que ele cita um decreto publicado após a sua morte e que cronologicamente não se aplicaria ao caso de Maria de França? Apesar de ele não fazer qualquer menção a essa incongruência tal contrassenso se desfaz, em parte, quando se descobre (por pesquisa própria) que o decreto a que se refere aprova o Regulamento da Lei número 3.807, de 26 de agosto de 1960, que dispõe sobre a Previdência Social, com alterações introduzidas pela Lei nº 5.890, de 8 de junho de 1973. As modificações verificadas não dizem respeito ao pleito que Maria de França intentava. Logo, as partes do decreto que o Professor analisa estão em vigor desde 1960 e assim permaneceram até 1999, quando foi revogado. Assim, em termos do conteúdo da Lei não há qualquer variação, mas isso não justifica a citação de um Decreto sem valor para Maria de França e a omissão da Lei (nº 3.807, de 26 de agosto de 1960) que, de fato, trata do seu assunto. A menos que, como suponho, trate-se de mais um indicativo da falta de precisão do Professor. Algo inimaginável por parte do autor Osman Lins, conforme mencionado anteriormente.

doze meses referente ao período de carência, conforme determina o art. 42, do decreto 72.771/73, correspondente ao art. 64, § 2º, inciso I da Lei 3.807/60.

Em outras palavras, a exigência de doze contribuições mensais (período de carência) para que o sistema previdenciário estude a possibilidade de conceder um benefício monetário se aplica aos casos de: auxílio doença, aposentadoria por invalidez, pensão por morte, auxílio reclusão e auxílio natalidade. Todavia, conforme o art. 42, a concessão da aposentadoria independe do período de carência nos casos de: lepra, tuberculose ativa, cegueira, **alienação mental** e paralisia irreversível.

Obviamente, quando foi demitida, antes que completasse um ano no emprego e, portanto, um ano de contribuição, os patrões não tinham como saber que ela sofreria problemas mentais e, por isso mesmo, o Professor lança a pergunta: “Qual a vantagem em demitir um empregado antes que ele alcance todos os direitos no sistema previdenciário, se a aquisição desses direitos não implica ônus para o empregador?” (LINS, 2005, p. 24).

Como não há uma resposta exata para esse procedimento absurdo, o Professor apresenta a hipótese dada pelo advogado trabalhista Aquilino de Macedo Lima⁶⁶, na qual haveria um acordo velado entre algumas empresas e a Previdência de cada localidade. A lógica seria essa: demitindo os empregados antes de cumprido o período de carência as companhias fazem com que estes não ingressem no sistema previdenciário, reduzindo consideravelmente os encargos do órgão assistencial que, por sua vez, **em retribuição**, torna flexível a fiscalização dessas empresas, abrandando, conseqüentemente, a vigilância sobre elas (Cf. LINS, 2005, p. 24).

Nesse sentido, tem-se aí um caso de corrupção por parte das indústrias e por parte dos órgãos previdenciários, com prejuízo evidente ao trabalhador.

Porém, o mais impactante é saber que Maria de França dispunha do direito ao benefício, não ao temporário como foi aconselhada a requerer, mas ao vitalício. Mesmo assim, apesar de ter o direito reconhecido por lei, ela é submetida a uma peregrinação insana por entre os órgãos do Governo sem que jamais logre êxito naquilo que pleiteia.

Esse dado, que não ocupa mais do que uma página do livro e que pode passar desapercibido ao leitor desatento, suscita inúmeras reflexões sobre as relações que se estabelecem entre a Lei e o povo. Ora, o reconhecimento por escrito da Lei não assegura seu estatuto e cumprimento.

⁶⁶ Ao que tudo indica, personagem criado por Osman Lins.

Essa evidência nos faz pensar em termos mais amplos, nas problemáticas que envolvem a Declaração dos Direitos Humanos, desde sua proclamação, em 1948, até os dias de hoje. Muitas vezes tomados como ineficientes, as pessoas em geral têm a tendência a compreender os direitos como entes abstratos que flutuam em uma esfera superior à realidade empírica (Cf. ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 21). Por certo, a concepção platônica de que existiria um “Mundo das Ideias” mais verdadeiro do que o mundo empírico tem grande participação nessa visão sobrenatural da Lei e entra em franco contraste com a noção de que os direitos não são concessões de soberanos humanos e bondosos, mas se fazem em um processo histórico de lutas (Cf. ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 23)⁶⁷.

Por certo, após a redemocratização e a Constituição de 1988, começamos a primar pelas noções de exigibilidade e justiciabilidade institucional dos direitos humanos, eminentemente relacionadas à dimensão política, já que dizem respeito a processos sociais de mobilização política voltados à denúncia ou à efetivação de direitos sonogados e violados. Contudo, o mesmo não se dava durante a ditadura militar brasileira, período em que se passa a peregrinação de Maria de França em busca de seu benéfico, não só porque essa compreensão da reivindicação popular ainda era insípida, mas também pela razão de que toda manifestação popular foi violentamente reprimida pelas ações governamentais.

Mesmo depois da redemocratização, custa ainda aos brasileiros a compreensão de que direitos não são dádivas, mas conquistas, sobretudo porque fazemos parte de um

[...] continente onde ainda há pouco se convivia com regimes de exceção, com restrições aos direitos de manifestação e participação política, econômica, social e cultural, em um cenário onde sequer era possível acionar o sistema de justiça para proteção de direitos, quanto menos esperar dele qualquer compromisso com a sua efetivação (ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 66).

⁶⁷ Não está em questão aqui o litígio entre direitos civis – que garantiriam a proteção dos indivíduos contra as arbitrariedades do Estado – e direitos humanos e sociais – que, por outro lado, reivindicam a proteção do Estado para que os direitos ao trabalho, à terra, à moradia, à educação e à saúde sejam efetivamente realizados. Tampouco se tratará aqui sobre o fato dos Direitos Humanos possuírem uma possível salvaguarda apenas em âmbito nacional, o que excluiria os apátridas e refugiados, pois essas duas questões extrapolam o ponto para o qual penso que Osman Lins quer chamar a atenção em seu romance. Para tanto, sugiro a leitura dos livros: *Sociología jurídica crítica - para un nuevo sentido común en el derecho*, de Boaventura Sousa Santos, *Homo Sacer e Estado de Exceção*, de Giorgio Agamben, *Origens do Totalitarismo e Responsabilidade e Julgamento*, de Hannah Arendt.

Eis uma pincelada sobre o momento em que se passa a vida de Maria de França. Período nefasto e sombrio, no qual as estratégias de pressão social – que põem em xeque as vias formais da ordem estabelecida na reivindicação de direitos – são totalmente sufocadas e emudecidas por meio de prisões ilegais, torturas, assassinatos e desaparecimentos que mancharam de sangue e vergonha a história nacional.

Ponderando sobre o que deve ou não incluir em seu resumo sobre o livro de Julia Enone, o Professor questiona se deve apenas:

[...] sugerir ou, ao contrário, expor passo a passo as suas idas e vindas [de Maria de França] no mundo em que entra a atuar – **maligno e desesperador** –, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos; arbítrio (LINS, 2005, p. 23) [grifo meu].

Conclui que não deve reduzir a guerra travada pela heroína em frases que não traduzem seu pesadelo, como se estivesse apenas, mecanicamente, preenchendo uma ficha protocolar. Decide então que descreverá seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos “o histórico das providências – todas vãs – exigidas da simplória aspirante a uma pensão não vitalícia. Perder-se-ão no meu resumo a movimentação e o tom do original. Não me seja atribuído o que nele restar de atraente e ágil” (LINS, 2005, p. 25).

Obviamente, não tenho como simplesmente reproduzir aqui esse percurso de derrotas da heroína, que, passo a passo, vai indignando o leitor frente a tantas injustiças. Tentarei, contudo, elencar os pontos mais significativos desse combate.

Porém, gostaria primeiramente de chamar a atenção ao termo ‘burocracia’, vocábulo cunhado pelo economista fisiocrático francês Vincent de Gournay, em meados do século XVIII, para designar um conjunto de funcionários submisso ao domínio monárquico absolutista e com funções específicas na administração estatal (Cf. GIRGLIOLI, 2007, p. 134). A conotação do termo era, portanto, negativa, pois dizia respeito a centralização e controle de ações administrativas.

Neste sentido [negativo] é citado, no início do século XIX, por alguns dicionários, e é usado por romancistas como Balzac e logo se difunde em muitos países europeus, sendo utilizado polemicamente por liberais e radicais para atacar o formalismo, a altivez e o espírito corporativo da administração pública nos regimes autoritários e especialmente na Alemanha. Este uso do termo é também aquele que mormente se institucionalizou na linguagem comum e chegou aos nossos dias para

indicar criticamente a proliferação de normas e regulamentos, o ritualismo, a falta de iniciativa, o desperdício de recursos, em suma, a ineficiência das grandes organizações públicas e privadas (GIRGLIOLI, 2007, p. 134).

É nessa mesma acepção contraproducente que a expressão é empregada no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sendo, portanto, essa a perspectiva adotada por este estudo acadêmico⁶⁸.

Desse modo, saliento que a burocracia não é apenas uma forma de administração da coisa pública, mas se configura como um tipo de governo que se distingue da monarquia, da tirania, da teocracia, da democracia, da ditadura e do totalitarismo – embora possa se espalhar por todas formas –, por ser entendida como:

(...) um intrincado sistema de órgãos **no qual homem algum pode ser tido como responsável**, e que poderia ser chamado com muita propriedade o **domínio de Ninguém**. Se, de acordo com o pensamento político, identificarmos a tirania com o governo que não presta contas a respeito de si mesmo, então **o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos**, pois aí não há a **quem se possa questionar** para que responda pelo que está sendo feito (ARENDDT, 2009, p. 55) [grifo meu].

Essa é a teia imobilizadora que enclausura Maria de França, privando-a de seus direitos. Não há a quem recorrer, pois ninguém é responsável pelos seus próprios atos. Se a história se passasse nos dias atuais, posso imaginar o tanto de vezes que a protagonista escutaria que o seu processo não foi adiante porque o “sistema caiu” ou “está fora do ar”.

Penso, nesse sentido, que a denúncia impressa por Lins é muito maior do que colocar em xeque somente um tipo de governabilidade, que, apesar de nefasto, não é eterno e pode ser superado. Vejo que a atualidade e a grandeza do tema da degeneração política em sua (des)governabilidade, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, mostram-se muito mais amplas e em intensa afinidade com as concepções de seus contemporâneos que pensaram a política, ainda que Lins não os cite ou mesmo os conheça.

⁶⁸ Registro o pleno conhecimento de que o termo ‘burocracia’ foi também empregado por Marx, em sentido negativo, ao lidar com os desafios “perante a tarefa de construir o partido e o Estado socialista” (GIRGLIOLI, 2007, p. 134). Todavia, as especificidades por ele abordadas se encontram contidas na definição mais ampla evidenciada no excerto acima. Do mesmo modo, assinalo igualmente ter ciência que o conceito de burocracia ganhou um sentido positivo (de utilidade) na abordagem feita por Max Weber, que a define “como a estrutura administrativa, de que se serve o tipo mais puro do domínio legal” (GIRGLIOLI, 2007, p. 135). Porém, como é evidente, essa não é linha conceitual adota por Osman Lins em seu romance. Logo, não se adotará, nessa tese, a visão weberiana sobre a burocracia.

Quero dizer com isso que a burocracia, embora se fortaleça através de governos ditatoriais e totalitários, não se restringe a eles, não sendo abolida quando essas formas governamentais caem. Ao contrário, esse “governo de Ninguém” se perpetua pelas pretensas democracias, evidenciando que as repúblicas atuais não são tão públicas como almejamos ou gostaríamos.

Não posso deixar de evidenciar que, em plenos anos de 2019 e 2020, vivemos em Brasil sob a égide burocrática do presidente eleito Jair Bolsonaro, o qual, incapaz de persuadir o Legislativo e o Judiciário a apoiarem suas propostas, vem governando por meio de decretos. Estamos atentos a essas implicações? “Legalmente, governar por meio de burocracia é governar por decreto, o que significa que **a força**, que no governo constitucional apenas faz cumprir a lei, **se torna a fonte direta de toda legislação**” (ARENDDT, 2000, pp. 275-276) [grifo meu].

Que democracia seria essa em que a legitimidade não provém do povo?

Portanto, mais do que denunciar uma ditadura, Osman Lins põe em evidência “o mais tirânico dos governos”, mostrando ao leitor não apenas uma espécie de representação do mundo em que vive, mas as possibilidades de concretização do absurdo de um mundo no qual ainda poderá viver.

Além disso, cabe observar que Maria de França não enfrenta apenas um monstruoso sistema burocrático e, sim, um monstruoso sistema burocrático **corrupto**, que lhe nega um direito assegurado por lei. Assim, se a burocracia é a evidência de que o exagero racionalista deixou a organização política estéril, a **burocracia corrupta** é flagrante de que nem mesmo a justiça tem nesse sistema uma via de acesso.

Assim, nos seus vai-e-vem por entre repartições previdenciárias. Maria de França se depara, a cada dia, com uma:

(...) legislação, que com seus artigos, parágrafos e alíneas, compõe essa entidade com que luta a heroína. **Compõe, eu disse: faz parte da composição. Vejo o texto legal, aí**, como uma espécie de veículo inseguro, acionado por condutores ineptos e malignos, que trocam peças, invertem comandos, deterioram o veículo, **transformando-o num monstro voluntarioso – num insano. Assim, o desequilíbrio mental da personagem soa com ironia: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina viciosa.** O ambíguo confronto entre a mulher e esse ente só pode ser expresso através de uma série de respostas, tão laboriosas como ineficazes, a exigências que se alteram sem cessar (LINS, 2005, p. 25) [grifo meu].

Thomas Hobbes, em sua obra *Leviatã*, compõe a imagem do Estado como um grande mostro, único com força suficiente para manter uma coesão social. Desconfiança, competição e desejo de glória insuflam a discórdia entre homens, que estão sempre no estado de natureza, em guerra uns contra os outros. Eis então o contrato: cada um abdica e transfere seu direito natural, para uma entidade cuja força consegue intimidar a todos no estabelecimento de um interesse comum (Cf. HOBBS, 2015, p. 117).

A única maneira de (...) defender as pessoas contra os invasores Estrangeiros e contra as Injúrias mutuas (...) é a entrega de todo poder e força individual a um único Homem ou a uma Assembleia de homens que possa transformar as Vontades de cada um (...) em uma Vontade Única (...). Isso significa mais do que um Consentimento ou Concordância; é uma Unidade real de todos em uma única Pessoa, feita pelo Pacto de todos os homens uns com os outros (...). Feito isso, a multidão unida em uma só Pessoa passa a ser chamada de ESTADO, em Latim CIVITAS. Assim nasce o grande LEVIATÃ, ou melhor (de forma mais referente), o *Deus Mortal*, a quem devemos, depois do *Deus imortal*, nossa paz e nossa defesa (HOBBS, 2015, pp. 156-1570).

Ora, trata-se de uma concepção que viceja até hoje em diversas correntes do pensamento jurídico-político mundial, tanto em termos de concordância quanto de divergência. Aqui, neste estudo, não interessa tomar parte nas controvérsias muito menos questionar se Hobbes defende uma monarquia, justifica ações tirânicas do Estado Moderno ou elege pressupostos que fundamentam um governo ditatorial. O aspecto sobre o qual desejo chamar atenção é o de que a criação do Leviatã (ainda que este possa ter características despóticas), visa a garantir a segurança dos cidadãos, corporificando o próprio sentido de justiça, enquanto que, na diegese de Lins, Maria de França luta contra um **monstro voluntarioso** e **insano**, um ser desequilibrado, que não tem a mínima intenção de protegê-la, mas, ao contrário, dispara contra ela, visando destruí-la.

É sobremaneira significativo que o romance erija a figura do Estado como um espelhamento distorcido dessa personificação hobbesiana tão preponderante na história da Filosofia Política, pois, ainda que o autor não tivesse explicitamente essa intenção, a sua ação põe em xeque certezas e instiga a reflexão do leitor atento para o papel do Estado e, conseqüentemente, para a forma como a “política” é articulada em sua situação de degenerescência.

De qualquer modo, parece que um ciclo se fecha quando a loucura da personagem é contrastada com a total desrazão do sistema administrativo, baseado em solicitações ilógicas e em uma linguagem inacessível ao povo que apenas mistifica incompetência.

Quem parece ter perdido a razão: Maria de França ou o sistema previdenciário? Quem enuncia frases desconexas e obscuras: Maria de França, o Espantalho (leia-se, a Literatura) ou a organização governamental burocrática encarnada nas vozes de seus funcionários subalternos, advogados, juízes e médicos? (leia-se, a política degenerada).

É atrás do edifício do Grande Hotel⁶⁹, em Recife, situado na avenida Martins de Barros, que funciona, no subsolo, o setor beneficiário, ou seja, a primeira dependência do Serviço Social a que se dirige Maria de França.

Como menciona o Professor, começa aí sua “descida” ao purgatório da burocracia. Lá, “dão-lhe um formulário que preenche a duras penas e que deve entregar na rua do Riachuelo, com duas ou três certidões” (LINS, 2005, p. 26). Nesse segundo setor, informam-lhe, entretanto, que ela perdeu o prazo de dar entrada no pedido. Então ela segue rumo ao Hospital de Alienados na tentativa de conseguir uma declaração confirmando que no prazo estabelecido por lei estava internada. Soma-se a isso a sua dificuldade em conseguir explicar a situação e o que pleiteia. De qualquer forma, consegue o atestado e volta ao setor previdenciário da rua do Riachuelo.

A funcionária custa a lembrar-se de tudo, afinal se recorda, mas agora trocou de opinião. Pelas seguintes razões: a) atestado é uma coisa muito vaga; b) não tem destinatário, sabe?, não se dirige a ninguém; c) só é válido com a firma autenticada em cartório. Instruí, portanto, a confusa segurada, no sentido de trocá-lo, se puder, por um ofício carimbado e assinado pelo médico-chefe da “Tamarineira” (LINS, 2005, p. 26).

Maria de França consegue o ofício e o entrega conforme solicitado. Após esperar várias horas a funcionária lhe entrega um papel instruindo-a para que o leve ao setor médico na rua da União. “Maria de França, antes de ser atendida, vai muitas vezes ao endereço marcado e depois outras tantas, paciente, aguardando o exame. O médico saiu antes da hora ou lhe manda dizer para voltar outro dia” (LINS, 2005, p. 27).

Um dia, enfim, consegue ser examinada. Segundo o médico, é possível que consiga um ano de licença, mas, segundo ele, quem decide de fato é a junta médica superior. Agrega-se a esses eventos a sua espera, pois cada passo e informação demandam um tempo imensurável. Depois de muitos meses, o veredito da junta médica é dado negativamente. No setor na rua do Riachuelo sugerem que ela recorra à assistência judiciária, mas, para conseguir isso, precisa primeiro apresentar um atestado de pobreza.

⁶⁹ Onde atualmente fica o Fórum Thomaz de Aquino.

Maria de França sai dali repetindo para si mesma o nome do documento que tem de conseguir, mas, passados alguns minutos, logo esquece.

O tempo passa. Ela é demitida de dois empregos e passa a vagar o dia inteiro pelas ruas até ser internada pela segunda vez no Hospital de Alienados, após procurar tratamento para sua perna que estava inchada. Depois dessa internação, como já mencionado, Maria de França conhece Nicolau Pompeu (Dudu), seu futuro noivo, que acaba por acompanhá-la ao setor de benefícios e ficar sabendo que ela precisa apresentar os atestados de saúde e a curatela, documento que ela não faz a mínima ideia do que seja.

Fazendo um jogo de palavras com os jargões próprios ao futebol, já que Dudu é jogador, o Professor escreve em 04/09/1974 o seguinte:

Tem reinício a partida contra o INPS, mas, com o centroavante do Torre, a máquina emperrada movimenta-se, embora esse combate seja como lutar em campo adversário, com um juiz vendido, marcando tudo a favor do outro lado. Dudu consegue cópias das entradas de Maria de França no Hospital de Alienados; leva-a, em companhia da mãe, à assistência judiciária. Contra-ataque: os documentos provando que ela esteve louca são insuficientes, queiram trazer atesta dos de saúde e de pobreza, e reconheçam as firmas no tabelião. Dudu assedia a assistência judiciária: esbarra no expediente encerrado e nas ausências dos servidores, todos de licença ou em viagem ou em enterro de parentes. Por fim, depois de tanto esforço e combatividade (seu time, enquanto isso, atua desastrosamente no campeonato estadual), vem a ser informado que os termos do atestado de saúde são demasiado vagos e que deve obter outro. Desespera-se e tumultua a assistência judiciária, pressionando todos os pontos possíveis, insistente, quando aceitam o segundo atestado de saúde e resolvem impugnar o de pobreza (LINS, 2005, pp. 30, 31).

Por fim, os papéis são todos aceitos. Dudu os leva para o Palácio da Justiça e, em seguida, para a Liga de Higiene Mental, onde um médico deverá examinar Maria de França. Mas, no dia da consulta, o psiquiatra manda avisá-la na sala de espera que não pode atendê-la por não encontrar os papéis.

Muitos meses se passam e Maria de França nada obtém. Dudu não desiste e agora ele vai frequentemente com Rônfilo Rivaldo, de quem também ficou amigo, à Liga de Higiene Mental, pressionando para que encontrem os papéis. Finalmente,

[...] obtém, do médico, a declaração surpreendente de que achou os papéis e **deu despacho sem ver a paciente**. Que despacho? Não se lembra. E onde estão os documentos? Na sua clínica particular. Podem ir buscá-los no outro dia? Vão os dois e descobrem que foram tapeados, que não houve despacho, que todos os papéis estão na Liga, que o

doutor viajou para um congresso, onde?, no Rio, e volta quando?, daqui a uns oito dias (LINS, 2005, p. 32) [grifo meu].

Enquanto aguardam, Maria de França é internada novamente – episódio narrado anteriormente sobre o assassinato da criança (sua protegida) pela polícia. Mesmo estando na Tamarineira, Dudu consegue que o médico da Liga de Higiene Mental vá ver Maria de França. Inacreditavelmente, o médico cobra uma taxa extra e por fim, emite o laudo que Dudu leva ao cartório no Palácio da Justiça. Todavia, “a desconfiança inesgotável da máquina assistencial faz com que novo médico entreviste a segurada” (LINS, 2005, p. 33).

Depois de sair do Hospital de Alienados, Maria de França consegue novo emprego de doméstica enquanto Dudu, obstinado e resiliente, após vencer inúmeras prorrogações, consegue que a curatela fique pronta para a assinatura.

Vai a mãe com ele e Maria de França, como se fossem para um casamento, assina como pode, retira o processo, leva-o, com o centroavante e a filha, para a rua do Riachuelo, de onde são enviados para o setor atrás do Grande Hotel, de onde novamente voltam à rua do Riachuelo, de onde seguem ainda para o Grande Hotel. Aí, um chefe de seção estranha que se pleiteasse, “para essa inocente”, a curatela: não acredita que venham a conceder-lhe benefício algum. Dá por escrito uma série de instruções (não funciona o telefone) “aos bundas-sujas da Riachuelo”. Nicolau Pompeu serve de mensageiro (LINS, 2005, p. 40).

Passados mais alguns meses, o processo de Maria de França volta à rua do Riachuelo cujo laudo é o de histeria. No entanto, não se sabe quem deu o diagnóstico, pois a assinatura é ilegível. Dudu fica sabendo do almoxarife que, “em todos os pedidos de pensão por doença mental, alguém declara tratar-se de histeria, para dificultar ou até impedir a atribuição do benefício” (LINS, 2005, p. 41). O homem dá em segredo o nome de um outro médico a quem Maria de França deve se consultar. “O novo médico examina-a e entrega o laudo ao Instituto, com o pedido, categórico, de incapacidade definitiva. Autoriza-se, então, com base nesse termo, a pensão que tudo fazia supor inviável” (LINS, 2005, p. 42).

Dudu fica doente do pulmão e tem de se internar no Dispensário de Tuberculose:

O tempo foge sem que ele retorne e sem que o despacho relativo à pensão de Maria de França efetive-se. Decidem, ela e a mãe, ir novamente à rua do Riachuelo; espantadas, ouvem que a curadoria, estabelecida mais de um ano após o período de carência, isto é, mais de um ano depois de paga a duodécima mensalidade como segurada, não

tem validade para a instituição. Para ser válida, só retroagindo, voltando atrás algum tempo. A solução, “legal e banal, coisa de alguns meses”, é procurar o juiz, pedir a ele que o faça (LINS, 2005, p. 43).

Maria de França e sua mãe conseguem audiência com o magistrado, que passa o caso para seu filho, advogado que, por sua vez, acha inútil apelar para a Justiça, pois essa seria uma demanda que levaria muitos anos a ser resolvida. Orienta para que ela acrescente novos documentos à petição inicial: “Curatela, atestados médicos, registros dos internamentos e ainda outros papéis que Maria de França ignora seguem para a rua do Riachuelo, engrossando a petição” (LINS, 2005, p. 44).

O processo de Maria de França passa por vários setores até retornar ao funcionário que a recebeu no início para que este faça uma revisão do caso, mas este a envia a mais um médico. A consulta é marcada para dali a oito dias, recomendando-se que ela compareça com a curadora e o advogado, mas ninguém lhe informa isso.

Nesse meio tempo, a doença de Dudu evolui e ele se mata com um tiro. Maria de França vai para a consulta médica sozinha:

O médico estudou o processo e está disposto a conceder despacho positivo, desde que receba, por escrito, comunicação de serviço emitida por um funcionário da Riachuelo. Vai Maria de França à rua do Riachuelo. O funcionário, fazendo Maria de França portadora, escreve ao médico: resume o caso (quando o destinatário tem consigo toda a papelada) e emite o seu ponto de vista (quando esta função compete justamente ao médico). O médico, irritado, trata a portadora com brutalidade e rascunha novas instruções ao mesmo petulante escriturário, reiterando o pedido de comunicação de serviço (LINS, 2005, p. 45).

Esses são os fatos que antecedem e preparam o fim do livro de Julia Marquezim Enone. Ao invés de levar a mensagem de volta à rua Riachuelo, Maria de França atravessa o Recife, medindo o espaço que se forma entre ela e os passantes.

À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo (LINS, 2005, p. 45).

Eis o fim do romance de Julia – e, com ele –, o fim da saga de Maria de França por um benefício que, conforme já evidenciado, deveria ser vitalício, ao qual ela tinha direito por lei (Decreto 72.771 de 6/9/1973, art. 42).

Conforme atesta o Professor, é um equívoco a hipótese de que, com essa finalização, o livro de Julia estaria inconcluso (Cf. LINS, 2005, p. 45). O esmagamento da mão pelo personagem anônimo, o qual Maria de França segue, comporta significações preciosas.

Destruindo a própria mão, o homem exclui-se, elimina-se do universo *útil*, produtivo e ao qual não quer mais pertencer. O gesto denuncia, numa espécie de síntese, a insensibilidade das classes dominantes, expressa no embate de Maria de França com a Previdência Social, que o livro desenvolve. Enquanto a mão direita, no consenso geral, envolve a ideia de utilidade no trabalho e na tradição cristã a de misericórdia, a esquerda – também chamada *mão do rigor* – simboliza a justiça. A acusação, pois, expressa-se através de um agente investido do poder de julgar, a mão esquerda, como que adquire ainda maior intensidade. Podemos aduzir que, na mão direita esmagada, a complacência também morre (LINS, 2005, p. 62).

Trágica atitude. O esmagamento da mão não é fruto de uma livre escolha, brota antes de uma imposição do sistema, que se enraíza, como apontado no excerto acima, na “insensibilidade das classes dominantes”. A justiça (simbolizada pela mão esquerda) esmaga o trabalho e a misericórdia (representado pela mão direita).

O personagem anônimo que esmaga a mão **é a projeção** de Maria de França (Cf. LINS, 2005, p. 62). Fica claro, portanto, que ao se dirigir a pedra deixada no chão ela reproduzirá a mesma ação.

O movimento final de Maria de França em direção à pedra, instrumento da execução, não é fortuito: **ela assimila o gesto do personagem** sem nome, resposta individual a uma estrutura que ignora simultaneamente a justiça e a misericórdia (LINS, 2005, p. 62).

Assim, com esse golpe fatal, a “justiça” revela toda sua crueza, tira a máscara, assume-se como injustiça. O universo ficcional do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é engendrado na perspectiva de uma política degenerada que opera sob a chave da violência, esmagando, sem qualquer compaixão, o trabalhador, o escritor, o professor, os direitos, a visibilidade: exclusão, cárcere, isolamento, privação.

A cena final de *A rainha dos cárceres da Grécia*, quando o desconhecido esmaga sua mão com uma pedra, assemelha-se com essa forma de protesto, comportando o sentido alegórico, da recusa a ter sua força de trabalho tratada como peça descartável de um sistema opressor. Ausente, neste caso, plateia ou audiência para o desconhecido, mas não para a autora, que apela para nossa capacidade interpretativa de leitores, reforçando a mensagem com o indício de imitação do ato por Maria de França. Quanto à própria Maria de França, não se espera que tenha consciência de todas as implicações simbólicas do seu ato que parece em vias de cometer: essa consciência provém da autora – e cabe ao leitor percebê-la (NUTO, 2016a, p. 251).

Arte – literatura – mundos imaginários que nos fazem mergulhar em nossa própria empiria. As palavras inscritas no romance presentificam personagens, lugares, tempos, questionamentos. Penso ter conseguido traçar o desenho da trama com toda nitidez, evidenciando, simultaneamente, os principais aspectos de confluência entre a loucura manifesta na diegese da obra e a degeneração política. A fragmentação da narrativa acentua o sentimento de desordenação e caos do qual as personagens emergem, reforçando, assim, os signos de alucinação.

O capítulo seguinte visa a evidenciar a relação entre a degenerescência política expressa no romance com as demais estruturas de sua composição.

CAPÍTULO II – SIGNIFICAÇÕES E ENIGMAS

O centro só existirá na medida em que fale de tudo que o rodeia. Não há outro modo possível. Avancemos.
Elizabeth Hazin

Deslindando das entranhas do texto aspectos de degeneração política que se entrelaçam aos protagonistas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, perscrutei no primeiro capítulo deste estudo as trilhas singulares que compõem os mundos do Professor, de Julia Marquezim Enone e de Maria de França. O foco conferido a cada uma de suas histórias, elegendo a loucura como fio condutor à compreensão, permitiu demonstrar a atmosfera de fracasso que a narrativa engendra, a qual, afora a função composicional assumida na obra, espria-se como inspiração motivadora da investigação aqui proposta.

As inúmeras leituras que empreendi de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sobretudo tomada pelo espírito perquiridor, reforçam em mim o caráter plurissignificativo do romance, que possibilita diferentes leituras sem enclausurar o leitor na premissa de uma “mensagem ímpar” e/ou “chave única de leitura”, a impor uma ideia de univocidade ao juízo estético.

Nesse sentido, não custa frisar mais uma vez, conforme vem sendo feito desde a introdução desta tese, que, em meu modo próprio de ver, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se põe como uma obra que está muito além dos conceitos mais óbvios – e, conseqüentemente, mais difundidos no que tange ao trato com a arte literária, com a política e as suas respectivas representatividades.

Assim, uma vez que o leitor conhece os eventos que engendraram a vida dos três protagonistas – como exposto no primeiro capítulo – a argumentação convida agora à apreensão de outros âmbitos da narrativa, ainda que estes possam, muitas vezes, evocar os mesmos acontecimentos, pois aqui adentramos o desafio de mirar o mesmo objeto sob outras perspectivas.

2.1 Denúncia e cumplicidade: o compromisso com a palavra

*Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!*
Mario Quintana

O combate de Maria de França ao sistema previdenciário – analisado na última parte do capítulo anterior – não deixa de causar assombro e consternação a qualquer leitor sensível e atento à estapafúrdia peregrinação da personagem. Na percepção do Professor, o confronto evidencia que o desequilíbrio mental da heroína “**soa com ironia**: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina viciosa” (LINS, 2005, p. 25) [grifo meu]. Seu comentário permite entrever que o embate de Maria não é travado contra uma mera burocracia, algo em si já insidioso, mas em oposição a uma máquina administrativa **corrupta**. Tal corrupção se explicita desde informações erradas dadas à personagem até a emissão de diagnóstico concedida por um médico que não examinou a requerente (Cf. LINS, pp. 26 a 32). Ao registrar a entrada de Nicolau Pompeu (Dudu) – o noivo centroavante de Maria de França – na batalha que ela empunha contra a previdência, o Professor escreve: “[...] a máquina emperrada movimentava-se, embora esse combate seja como lutar em campo adversário, com um juiz vendido, marcando tudo a favor do outro lado” (LINS, 2005, p. 30).

Nesse sentido, valho-me não somente da compreensão de corrupção como desvirtuamento, mas também como sinônimo de degradação e apodrecimento, ou seja, degeneração da política-administrativa, no caso.

Assim, a ironia deflagrada por Julia em sua narrativa, captada pelo Professor – que imediatamente compartilha com o narratário a sua percepção – brota não apenas do jogo textual, mas do posicionamento crítico da autora, que, com isso, engendra uma denúncia.

Etimologicamente derivada do grego *eironeia*, a ironia é entendida, sobretudo nos diálogos de Platão, como a atitude utilizada por Sócrates de fingir ignorância – como se nada soubesse do assunto discutido – ao interrogar a pessoa com quem conversava (Cf. CHAUI, 2002, p. 500). Assim, enaltecendo o interlocutor, Sócrates o instigava a expor suas convicções conceituais que, logo em seguida, devido às contradições internas que apresentavam, eram reveladas como errôneas, fruto da ignorância do emissor. Na *Poética*,

de Aristóteles o termo *eironeia* comparece no mesmo sentido, isto é, como dissimulação autodepreciativa, denotando um modo de comportamento (Cf. MUECKE, 2008, p. 31)⁷⁰.

A ironia, desde a sua gênese, porta um componente de denúncia, pondo a descoberto, no caso, a insipiência de muitos atenienses. Mediante tal aspecto, cabe lembrar que, na maioria das vezes, Sócrates, agindo desse modo, conseguiu apenas irritar os seus interlocutores, os quais nem sempre admitiam as próprias inscícias, votando, por isso, a favor de sua execução, o célebre suicídio induzido por ingestão de cicuta⁷¹.

Dramático e simbólico é o fato de todos esses eventos, desde a ironia provocativa de Sócrates até a sua morte, serem indissociáveis da política, trazendo em seu cerne a problemática sobre a Justiça, que se desenvolverá ao longo da história da Filosofia⁷².

Sabe-se que há algo de sacrifício por parte de Sócrates pelo fato de aceitar pacificamente beber o veneno, mesmo ciente de que a sua condenação era injusta, como narrado no diálogo *Críton, ou o Dever*, de Platão. Um suicídio, ainda que não por escolha, marca o seu “silenciamento”.

Sócrates não deixou nada escrito. **Virou personagem** dos diálogos de Platão, dos tratados de Xenofonte, da comédia de Aristófanes, o qual zomba maliciosa e rispidamente do filósofo. Tanto os discípulos quanto o detrator se tornam os maiores responsáveis pela propagação de suas ideias, imortalizando, assim, o seu nome.

Na obra osmaniana, Julia Enone comete suicídio em uma espécie de imolação, como sugeri no capítulo anterior e como insinua o próprio Professor na seguinte passagem:

Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília, e tudo preparava o teu livro, termo da peregrinação. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer – e como

⁷⁰ Chamo a ironia socrática de atitude, pois somente é considerada como argumentação ou procedimento metodológico no momento em que a *maiêutica* (da qual é o passo inicial) se completa. Ressalto ainda que a *maiêutica* como método socrático só se efetiva quando o interlocutor reconhece que realmente ignora o conceito que julgava saber (Cf. JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 175). Note-se, ainda, que **tal atitude não anula a ironia em seu aspecto retórico**, já que o termo ‘retórica’ diz respeito a “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir a finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (LAUSBERG, 1982, p. 75).

⁷¹ Para melhor aprofundamento, sugiro a leitura de *Apologia de Sócrates* e *Teeteto*, ambos diálogos de Platão.

⁷² Destaco, nesse aspecto, que, na interpretação de Arendt, foi em função de sua decepção com a democracia ateniense, devido à injusta execução de Sócrates, que Platão escreveu *A República ou sobre a Justiça*, diálogo no qual propôs que o filósofo, em contato com as Ideias eternas e a Verdade absoluta, fosse o governante da *polis*, instalando-se, desse modo, o que se costuma chamar de tirania da verdade, encarregada de fornecer padrões metafísicos para as ações humanas, algo que, na visão de Arendt, põe-se na contramão da liberdade política, como demonstrado na introdução desta proposição acadêmica.

expressares convicção tão grave, senão com o teu sacrifício? (LINS, 2005, p. 228)⁷³.

A autora-personagem deixou apenas um romance e algumas anotações que o leitor vai conhecendo à medida que o Professor os revela, protegendo-os, desse modo, simultaneamente, do esquecimento.

Pode-se dizer, em ambos os casos, que as vozes de Sócrates e Julia ressoam apenas depois de mortos. Assim, se no primeiro capítulo apontei certa afinidade entre Osman Lins e Sócrates, o meu propósito foi o de ressaltar algumas semelhanças entre o filósofo grego e Julia Enone, a personagem-autora. É quase impossível saber se Lins teria em mente essa relação de proximidade entre os dois, mas, ao analisar a obra com vistas às questões políticas, foi-me inevitável trazer à tona certa similitude entre as imagens e o contexto envolvendo suas vidas e mortes. Não quero com isso forçar um enquadramento, mas tão somente pontuar significados que brotam dessa análise e que, em nome da liberdade de expressão e de pensamento, não devem ser sufocados.

O mote desse enlace “socrático-enoniano” foi a **ironia**, não em seu modo exclusivamente filosófico (como atitude) ou especificamente literário (como procedimento narrativo), mas **como denúncia e crítica**, ou seja, **como um modo de pôr em xeque uma autoridade**, exatamente o que Julia faz na luta de Maria de França com o Estado.

Isso não significa inferir que a ironia sirva unicamente a assuntos nobres e edificantes, afinal “nada impede que o texto irônico tenha por função manipular e conquistar a adesão de seus leitores por causas menos dignas, como acontece com os discursos racistas, por exemplo” (BRAIT, 2008, 140). Entretanto, por não ser esse o intuito de Julia ao empregar tal estratégia discursiva, essa faceta do uso da ironia não será aqui levada em conta.

Cabe considerar, também, que a ironia é um recurso abrangentemente complexo, não só pelo reconhecimento de que nem sempre se associa ao humor, mas também pela admissão de que o seu uso pode ocorrer em “todos os tipos de discurso (verbal, visual, auditivo), na fala comum assim como de forma estética altamente elaborada, na dita arte superior assim como na cultura popular” (HUTCHEON, 2000, p. 20).

⁷³ Parte deste excerto está no primeiro capítulo por volta da página 80. O tema do suicídio de Julia se desenvolve das páginas 79 a 82.

Apesar da multiplicidade de análises e das controvérsias advindas dessa heterogeneidade de visões sobre os modos como a ironia se processa, o conceito será tomado aqui como elemento de um enunciado feito por:

[...] um **sujeito crítico da realidade** que o cerca, se faz presente e não enuncia do nada, mas **a partir de sua posição neste mundo** em que se insere. Por isso, **a ironia não se completa por si só**, é necessário que o sentido literal e o sentido outro sejam apreendidos para que ela produza efeitos no(s) interlocutor(es). Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal. **Não há ironia sem ironista**, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, **cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba** a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2006, p. 19) [grifo meu].

Chamo atenção para a compreensão de que o uso da ironia carrega em si a marca da intersubjetividade entre o enunciador e o enunciatário, traço evidenciado pela comunhão de pontos de vista e valores, que tanto podem ser pessoais quanto culturais (Cf. BRAIT, 2008, p. 138), característica fundamental não somente no que diz respeito à relação de Julia (enunciador) e do Professor (enunciatário), mas para a cumplicidade requerida entre leitor, autor e obra frente à produção dos sentidos possíveis que a narrativa literária exorta.

Tal aspecto traz em seu cerne uma dupla incumbência, a qual aflui simultaneamente no Professor, pois, ao mesmo tempo em que é um guia para o leitor empírico, atua também como uma espécie de leitor ideal, protótipo do que Osman Lins queria insuflar naqueles que se dedicam à leitura literária. Essas duas vertentes transcorrem conjuntamente, por mais que, no presente estudo, seja necessário dividir particularidades tão consubstanciadas.

Em relação ao primeiro aspecto, no qual o Professor é o guia do leitor extratextual, enfatizo o fato de ser ele quem reconhece e comunica que a narrativa de Julia tem um tom irônico devido ao jogo de opostos que a romancista faz entre a loucura da heroína e os trâmites da máquina burocrática.

Os traços irônicos do romance se estendem também ao fato de ser a própria Maria de França a narrar a sua história, agregando-se ainda o aspecto de que a heroína

semianalfabeta incorpora em sua “locação radiofônica”⁷⁴ o linguajar peculiar aos setores com os quais entra em contato. Destaco a seguir os trechos que dizem respeito à área médica e jurídica.

Abre-se a porta e avanço pelo centro, cara terapêutica, esse alguém de quem falo, olhos sedativos, voz de beladona, manda sentar-se a paciente, **tudo bem com você?, que acha a ouvinte?, se estivesse tudo bem eu aqui ? Aqui?**

“Respire. Abra a boca. Cristais ausentes. Agora, gemer.

Abra os olhos. Esclerótica e retina.”

“Doutor! A passiflora responde pelo epitélio mucoso?”

“Completamente. Do reto à árvore pulmonar. Respire. Abra a bunda. Parasitas presentes e cromatina uniforme. Volte outro dia.” (LINS, 2005, p. 98) [grifo meu].

Por entre o discurso embaralhado chama atenção o senso crítico da paciente ao questionar que, se estivesse bem, não precisaria da consulta, suscitando, assim, a mesma contradição irônica já constatada em relação à burocracia, ou seja, a personagem demonstra mais coerência do que o médico.

Na sequência do diário, o Professor elege um outro trecho do livro de Julia e questiona, com antecedência, se a insegurança do psiquiatra seria um sintoma de insânia:

“Eu sou um doutor muito bom e competente. Veja os meus diplomas na parede. O meu retrato de formatura. O meu anel na falange e o meu botão de rotariano. Vou casar com moça hígida. Que vê neste cartão?” Mais uma vez os cartões, manchas, sempre as mesmas, encarnadas e pretas, que me perseguem e que não decifrarei. Nunca. A vida é triste, seu moço. Caminho cheio de espinhos. Quem pode me ajudar? Que devo ver, no cartão? Jogo difícil ou impossível. Grande demais, o Recife, o estoque de coisas do Recife, tenho pensado em muitas, mas nunca vou dizer, nunca, a que tem de ser, a que eles querem, e perco sempre. Dispneia. Tremedeira. Taquicardia. O sistema nervoso. Posologia.

“Vejo nesse cartão... nesse cartão...”

“Blu ê. Volte daqui a uma semana” (LINS, 2005, p. 99).

Logo, em seguida, o personagem-ensaísta admite ser facilmente percebida a **intenção caricatural** das passagens que se relacionam com a justiça, nas quais o léxico de juízes, advogados e mesmo escrivães se mistura à fala de Maria de França. Segundo ele, na **paráfrase grotesca**, Julia **imita**, com exatidão, a **aptidão sofismática dos arrazoados jurídicos**, que parecem se constituir **em rede**. Antes de fazer a transcrição,

⁷⁴ Conforme mencionado no capítulo anterior, Maria de França finge se dirigir ao público de uma emissora de rádio quando fala (Cf. LINS, 2005, 87).

ele se justifica por usar uma citação tão longa, afirmando que reproduzir apenas frases soltas não transmitiria **o espírito do original**. Nos passos do mesmo raciocínio, transcrevo a seguir todo o fragmento⁷⁵.

Se estou ante o juiz e o juiz me fala, conclui-se, ouvintes, que o juiz tem boca, e eu, ouvidos. Como falar, ele, despojado de seu órgão emissor, a alguém que, por dolo ou má-fé, privou-se de ouvidos? Senão, vejamos. Portanto, não só fica provado que ele fala, e que **fala a alguém na situação de receber sua judiciosa preleção**, como, para que não se conteste, ou negue, ou *ab juris* se tente distorcer os fatos, **transmito para longe das janelas seladas e lacradas deste seletto recinto o seu princípio** – sábio, pois vem de um doutor – de que **toda e qualquer lei, minha filha, se for clara, atua contra o réu**, pois aí é pão, pão, queijo, queijo, não havendo escapatória ou apelação possível. Em segunda instância, a que viriam o juiz e o direito romano, a que viriam os compêndios e as apelações, a que viriam a toga e o chanfalho, a que viriam o *Diário* e a Revista, esta dos *Tribunais* e aquele da *Justiça*, **a que viria toda essa egrégia construção se as leis, claras, dispensassem as interpretações** e portanto os intérpretes, sendo oportuno salientar que tanto mais arbitrárias as interpretações quanto mais ampla a margem de o infrator achar uma brecha, hein? Resumo toda a minha doutrina numa antílabe. **Contraria o espírito da lei ser o texto legal um livro doméstico**, um almanaque como o do *Capivarol* (o fortificante da família), **ou um catecismo para iniciantes**, ou o *Manual prático do abridor de latas*. Isto avacalha o troço. **A lei, distintos jurados, tem de ser escrita numa língua nobre, se possível morta e enterrada, desconhecida das gentes, porque senão perde a graça. O modelo das leis são os oráculos, e cada servidor será um intérprete. Por isso, todos são iguais perante a lei, e, sem razão alguma, pode-se ter ganho de causa ou ser absolvido, tudo dependendo de nós, seus humildes guardiões e hermeneutas *uti possidetis*.** Já imaginou que chato, peticionária, se todo gato-pingado soubesse quanto tem de pagar quando se mexe ou abre a boca? **O sentido natural da Justiça exige que o povo em geral dependa de uma plêiade – nós –**, porque de acordo com o artigo primeiro, você, infringindo as cláusulas segundas, beneficia-se do item anterior, incorrendo nas penalidades inerentes ao parágrafo final, no uso todavia das atribuições que lhe conferem as alíneas correlatas e revogadas as disposições em contrário. Ou, conforme preconizam os tratadistas: *Ab hoc et ab hac* (LINS, 2005, pp. 100-101) [grifo meu].

Pelo meu entendimento, os destaques em negrito ilustram sobremaneira o caráter de denúncia da exclusão da personagem ao acesso à Justiça. O Professor segue sua análise corroborando com essa ideia, evidenciando que o último trecho funciona como uma “espécie de armadilha, imagem viva da especiosa linguagem exalçada pelo magistrado e ante a qual já ninguém pode saber o que absolve ou condena” (LINS, 2005, p. 101). Na

⁷⁵ Todos os vocábulos que foram grifados nesse parágrafo correspondem a LINS, 2005, pp. 99 e 101.

sequência, ele evoca para ratificar a sua interpretação o capítulo V, *Da Obscuridade das Leis*, da obra *Dos Delitos e das Penas* de Cesare Beccaria, jurista milanês da época iluminista:

“Se a arbitrária interpretação das leis constitui um mal, a sua obscuridade o é igualmente, visto como precisam ser interpretadas. Tal inconveniente ainda acresce quando as leis não são escritas em língua comum.

Enquanto o texto das leis não for um livro familiar, como um catecismo, enquanto elas forem redigidas em língua morta e não conhecida do povo, e enquanto forem, de maneira solene, mantidas como oráculos misteriosos, o cidadão que não puder aquilatar por si próprio as consequências que devem ter os atos que pratica sobre a sua liberdade e os seus bens, estará dependendo de pequeno número de homens, que são depositários e intérpretes das leis” (BECCARIA apud LINS, 2005, p. 101).

Ao fazer a transcrição das palavras do jurista, o Professor demonstra estar em plena sintonia com a obra que analisa, pois não só percebe, mas também evidencia o tom de denúncia engendrado por Julia por meio dos recursos narrativos que ela utiliza, concordando com o posicionamento que o romance assume.

Chamo atenção ao fato de que a degeneração política, aglutinadora do indeferimento da justiça, não está circunscrita ao romance de Julia, a partir do qual pode, sem dúvida, ser mais evidente, mas cruza a fronteira e se espraia também no romance de Osman Lins. Isso se torna explícito pelas diversas concordâncias de natureza política que o Professor faz com a autora da obra que analisa, por seus acréscimos críticos e interpretativos e pelo contexto (tratado no primeiro capítulo dessa tese) que envolve a vida de Julia e do Professor.

Ressalto que o texto de Beccaria, publicado em 1764, goza de grande atualidade, não só pela acuidade em inferir que as penas criminais àquela época visavam mais a vingança do que a justiça – havendo um descompasso entre a infração e a punição – mas também por trazer à tona temas ainda hoje caros para a sociedade mundial, já que em pleno século XXI, inclusive no Brasil, há quem defenda a pena de morte, a aplicação da tortura e o cárcere em condições sub-humanas, práticas que o jurista de Milão denunciou e combateu.

Nota-se claramente, também, na fala de Maria de França, que o termo ‘poder’ está no sentido de ‘dominação’, o qual, nessa acepção, como observou Hannah Arendt, converte-se em violência, mostra toda a sua degeneração e ainda anula o seu significado

de ação conjunta advinda de um concerto. “Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente” (ARENDDT, 2009, p. 73). A pensadora adverte também: “Quanto maior é a burocratização da vida pública, maior será a atração pela violência. Em uma burocracia plenamente desenvolvida não há ninguém a quem se possa inquirir” (ARENDDT, 2009, p. 101). Maria de França não tem a quem recorrer, está totalmente à deriva do que lhe é imposto através de um palavreado que ela sequer compreende. A personagem demonstra mais uma vez ser completamente excluída, e nem mesmo a sua fala se conserva totalmente sua, já que é invadida por outros discursos. Nesse sentido, cabe observar a distinção entre *representação* política, legal e social, na qual se assume o lugar do outro, e *re-representação* como constituição estética, criação e/ou reprodução de ideias, objetos, pessoas, atos, fala, entre outros, em um empreendimento artístico (Cf. SPIVAK, 2010, p. 44). Sabe-se que, como personagem, Maria de França é uma representação. No entanto, em seu universo diegético, não possui representatividade política. A inserção da fala das autoridades no seu discurso não simboliza, a meu ver, uma espécie de “empoderamento”, ao contrário, denota, de sua parte, fragilidade, desorientação, desamparo, revelando para o leitor, a partir disso, a temática da ‘invasão’, imagem cara ao romance, como se verá no decorrer desta análise.

Destaco ainda que pessoas e instituições são investidas de poder pela comunidade política, daí porque se tornam seus representantes. Atesta-se, portanto, mesmo que se leve em conta a concepção contratualista, uma concordância do grupo, do povo – “corpo social” –, e não somente a imposição do domínio de uns sobre outros. No que diz respeito à democracia, esse concerto acontece geralmente pelo exercício do voto direto ou indireto. Entra em cena, assim, a questão da legitimidade, pois fica claro que o poder degenerado, isto é, transmutado em violência e dominação, é ilegítimo e não advém de um reconhecimento livre, consentimento, ou de um acordo.

Ora, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* foi uma obra escrita e publicada durante a ditadura militar – e mesmo que no livro-fictício de Julia não haja uma remissão direta a isso, embora cite mecanismos criados durante esse período, como o INPS –, cujo governo sabidamente foi imposto pela violência, pela coerção. Além disso, foi um golpe que não visava:

[...] simplesmente alçar os militares ao poder político do Estado, mas **se apresentava como o próprio assalto ao controle político** sobre as definições estratégicas da política social, econômica e financeira. Assalto que assume contornos de retomada da hegemonia do poder

político por aquela elite nacional historicamente subjugada pelo capital internacional e, conseqüentemente orientada por seus interesses. Elite dominante que havia sentido no período anterior um incômodo e inadmissível deslocamento dos espaços de discussão e participação política, e a entrada em cena de novos atores e grupos sociais até então ausentados das instâncias de poder em função da segregação política, econômica, social e cultural reproduzida pela **violência física, simbólica e institucional** que se inscreveu na esfera pública e social em nossa história (ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 84-85) [grifo meu].

Percebe-se nitidamente, mais uma vez, a compreensão de que a violência é uma ameaça ao poder e que tais termos, já desgastados pelo uso nem sempre preciso, necessitam de clarificação, principalmente no que se refere às discussões acadêmicas, a partir das quais devemos ter em mente que teorias e conceitos são também searas de disputa⁷⁶.

Maria de França não pertence a nenhum grupo social que possa representá-la, está em completo abandono, refém de decisões manifestas em um linguajar inacessível a ela. A situação da heroína faz lembrar um trecho da obra *O Processo*, de Franz Kafka, popularmente conhecido como “Diante da lei”, que reflete a inacessibilidade peremptória à justiça, drama experienciado por grande parte das pessoas comuns, que se veem barradas por obstáculos praticamente intransponíveis.

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo chega a esse porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. – É possível – diz o porteiro – Mas agora não (KAFKA apud ESCRIVÃO FILHO; SOUSA JUNIOR, 2016, p. 151)⁷⁷.

Note-se que o indivíduo é obstado por um agente legal (o porteiro), o qual pode metaforicamente representar também o impedimento jurídico a direitos não institucionalmente reconhecidos. A violência é patente. Essa pequena digressão se justifica pela semelhança do que ocorre com Maria de França.

Há ainda uma outra passagem deveras relevante, na qual o Professor indica novamente ao leitor empírico o uso da ironia no romance de Julia. Dessa vez, o trecho

⁷⁶ A explanação sobre o conceito de poder adotado nesse estudo encontra-se na introdução desta tese.

⁷⁷ Epígrafe de um do capítulo *A luta pelos direitos humanos e a expansão política da justiça*, do livro *Para um Debate Teórico-conceitual sobre os Direitos Humanos* dos juristas Escrivão Filho e Sousa Junior.

demarca o modo como Maria de França, cuja vida transcorre em meio a grande pobreza, é indiferente àquilo que comumente a maioria associa a fartura e fortuna.

Maria de França, vivendo à beira da fome e sem condições para suprir devidamente qualquer necessidade, **representa a maioria da população brasileira, ou, em termos amplos, dois terços do mundo.** Limitada pela sua condição, é insensível às pratarias e louças exibidas nas lojas, aos automóveis, às moradias luxuosas, aos tecidos bons, aos restaurantes e a tudo que expresse fartura: só compreende o pouco. Este seu traço talvez negue um fenômeno geral, a hipnose do supérfluo que ofusca hoje em dia as classes pobres. Mais importante, todavia, que o simples registro de uma distorção comprovada e, até onde posso julgar, típica de estágios como o nosso, parecem-me as ressonâncias do achado romanesco. Para Maria de França, limitada de maneira total por uma vida parca, riqueza e luxo, inacessíveis em todos os sentidos, escapam inclusive à sua percepção (LINS, 2005, pp. 167-168).

Diferentemente dos outros fragmentos anteriormente citados, em que o leitor tem acesso ao discurso de Maria França, esse trecho do romance já vem completamente filtrado pela interpretação do Professor, que, perceptivelmente, dialoga como o texto de Julia e questiona se tal característica não estaria camuflando a suposta “hipnose do supérfluo”, que acomete a sociedade de consumo. Tentando enxergar além do óbvio, o Professor pondera, ainda, que essa “distorção” pode estar associada à questão da leitura de narrativas literárias e, citando Sartre, escreve:

Para Jean-Paul Sartre, a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária uma educação, esclarecendo-o. No que tange à riqueza, à compreensão da riqueza, pode-se indagar se tal educação não vem sendo exercida pela publicidade. Se for, esse instrumento do capitalismo, gerando, a princípio, diante dos bens e das necessidades, uma noção errônea – como tende a suceder, no início, com qualquer aprendizagem –, terá a longo prazo função subversiva (LINS, 2005, p. 168).

Ao aproximar a incapacidade de Maria de França de perceber as riquezas urbanas com o leitor inepto a reconhecer os tesouros que a narrativa guarda, o Professor, em sua sagacidade, articula uma forte crítica à educação. O fato de Maria de França, pessoa necessitada, não ser tomada pela “hipnose do supérfluo”, além de se configurar como jogo de ironia, abre caminho à reflexão de que, em relação à apreciação das artes, o vazio de uma educação omissa é preenchido pelo insuflar publicitário do consumismo.

Em sua obra *A Condição Humana*, Hannah Arendt, ao fazer uma espécie de diagnóstico da modernidade frente ao fenômeno de obscurecimento do sentido da

política, empreendeu uma análise sobre a *vita activa*, ao abordar o que considerava como três atividades humanas fundamentais: trabalho (*labor*); obra (*work*); e ação (*action*)⁷⁸. O trabalho (*labor*), referente ao *animal laborans*, se liga à sobrevivência e, conseqüentemente, ao consumo. Já a obra (*work*) se relaciona ao *homo faber* e diz respeito à feitura do mundo comum, incluindo-se aí as obras artísticas. Por sua vez, a ação (*action*), atividade do *homo politicus*, é a única exercida diretamente entre os homens, sem mediações materiais.

A distinção entre as três atividades permite compreender que todas elas, apesar dos diferentes graus, têm conexões com a política, já que o trabalho assegura a vida da espécie, a obra cria um mundo entre os homens e a ação perpassa a relação de concerto através da pluralidade, condição de toda a vida política. Entretanto, por uma série de fatores que, infelizmente não cabe aqui elencar, pois seria excessivo para este estudo acerca do romance de Lins em questão, Arendt contata que a modernidade é marcada pela vitória do *animal laborans* sobre a obra e a ação. Nesse sentido, não se pode perder de vista, conforme indicou o professor Miroslav Milovic, que se o foco político dos gregos era o “viver bem”, na modernidade o objetivo político, ou melhor, o objetivo, que acaba evidenciando a negação da política, é o mero sobreviver.

O mundo moderno é o mundo sem a política, o mundo da economia e das condições de sobrevivência (...). Estamos muitos distantes do projeto grego que tentou unir a política com a liberdade e não com a natureza (MILOVIC, 2010, p. 157).

Portanto, se originalmente, na esfera privada, os homens se uniram para suprir necessidades e carências e não por livre consenso, na esfera pública, âmbito da política, a aliança se funda exatamente na liberdade que move ação e discurso para o estabelecimento de um acordo entre os cidadãos, os quais, coletivamente, desfrutam a igualdade, mas, singularmente, conservam diferenças, sendo que tal simultaneidade entre igualdade e diferença guarda o significado primordial do conceito de pluralidade em Arendt.

A vitória do *animal laborans* – representada por aqueles cuja atividade se relaciona exclusivamente à supressão das necessidades básicas – revela tempos nos quais a

⁷⁸As primeiras edições desse livro de Arendt no Brasil trazem as expressões labor, trabalho e ação em correspondência a *labor, work e action*. Contudo, a partir da 12ª edição da obra, em 2014, Adriano Correia empreendeu uma revisão da tradução de Roberto Raposo e substituiu o termo “labor” por “trabalho”, e a expressão “trabalho” por “obra” (modificação adotada nesta tese).

preocupação primordial se voltou à manutenção da vida como forma de garantir um mercado de consumidores. O espaço público foi invadido pelos interesses privados, a dimensão econômica encarcerou a esfera política, a ação converteu-se em comportamento mediante regras e os cidadãos passaram a ser fregueses em potencial, em uma “lógica” tal que aqueles que não dispõem de poder de compra também não devem ter direito à vida.

Obviamente, a vitória do *animal laborans* ocorre ainda sobre o *homo faber* e, conseqüentemente, afeta o mundo da arte e da cultura, transformando-as em mero entretenimento, algo a ser consumido. Isso porque na ânsia de encontrar material aproveitável, a indústria de produção para as massas se apodera dos objetos culturais, modificando-os e empobrecendo-os, para uma venda fácil, através de resumos, condensações, reescritos, entre outros, reduzindo-os, assim, a *kitsch*. Uma sociedade de consumo não é capaz de cuidar das coisas que pertencem ao mundo comum, pois a sua atitude primordial, ante a todos os objetos, é justamente o consumo (a destruição), condenando à ruína tudo que toca (Cf. ARENDT, 2007, p. 264)⁷⁹.

Eis, mesmo que de modo sucinto, os pressupostos que atestam o obscurecimento do sentido da política. Ao recorrer à ironia para libertar Maria de França da condição de vítima da “hipnose do supérfluo”, a consumir tudo que encontra pelo caminho, até mesmo a política, a denúncia que o romance propõe é inconteste.

A pobre heroína só consegue atribuir valor àquilo lançado ao lixo, e que ela recolhe pelas ruas da cidade. A diferença de classes também pode ser percebida por meio da distinção entre os despojos da periferia e das áreas centrais (Cf. LINS, 2005, p. 169). Na descrição a seguir, subentende-se que Maria de França percebe o descaso no modo como os objetos são facilmente descartados.

Infelizmente, toda essa riqueza, **reconhece**, é desperdiçada por falta de cuidado e método. Se as coisas expostas nos vasilhames, à espera da coleta, fossem devidamente separadas, quantos armarinhos poderiam sortir os botões jogados fora e quantos caldos dariam as patas de galinha! Tal separação, **observa**, não ocorre aos expositores de detritos; assim, cada preciosidade incluída no lixo, limpa em si mesma, suja a outra; mesmo um pedaço de sabão ou de palha de aço, coisas destinadas à limpeza e, portanto, higiênicas, deitam a perder uma sobra de sopa (LINS, 2005, p. 169) [grifo meu].

⁷⁹ Vê-se esse fenômeno crescer a cada dia nas sociedades atuais. Para um maior aprofundamento, sugiro a leitura do artigo de Arendt, *A Crise da Cultura: sua importância social e política*, publicado na obra da autora, *Entre o Passado e o Futuro*.

O Professor frisa ainda que Maria de França “**Sabe** que muita gente ignora a distinção entre puro e misturado – entre assético [sic] e sujo – e **por duas vezes descreve** a alegria da pobreza disputando com bandos de urubus e de cachorros vadios (...), os bens aí ofertados” (LINS, 2005, p. 169) [grifo meu].

Esse discernimento da heroína impressiona, inclusive devido à atualidade do tema e se, ironicamente, a pobre criatura não é capaz de apreender as riquezas, antes que estas sejam descartadas, causa pena captar a miséria da situação de quem encontra seus tesouros nos destroços que recolhe com gratidão. “O lixo, na concepção de Maria de França, é doado às pessoas em geral. Os possuidores renunciam ao que, em princípio, perdeu a serventia (daí a gratidão da operária e doméstica)” (LINS, 2005, p. 174).

Na entrada seguinte do diário, 19/07/1975, sem reproduzir uma notícia específica de jornal, como costuma fazer, o Professor registra a tragédia ocorrida dois dias antes no mundo extratextual,

[...] o Capibaribe inunda oitenta por cento do Recife e atinge setecentas mil pessoas, desalojando trinta e cinco mil, isto sem falar nas casas que ruíram, nos mil quilômetros de ferrovias levados pela torrente, nas cem mortes comprovadas e na ameaça de surtos epidêmicos (LINS, 2005, p. 170).

As imagens da catástrofe, bem como alguns depoimentos dos que vivenciaram o desastre, testemunham a dor da perda e a atmosfera de violência e destruição⁸⁰.

Aproveitando o ensejo da trágica inundação, o Professor relata que Julia Enone, através de Maria de França, constitui uma espécie de inventário de tudo que é dispensado no Capibaribe: “colchão, resíduos industriais, bichos mortos”. A partir disso, ele adverte sobre os perigos que o rio representa, com cheias que estariam aumentando no último decênio, e afirma, inclusive, ter havido a previsão de uma grande enchente na cidade. Acrescenta, então, a seguinte reflexão:

[...] traz o Capibaribe, desconjuntados, os mundos que percorre. Plantação, gado pesado e leve, de couro e de pena, habitação – o madeirame e o acervo doméstico –, gente, o que não vem nesse dilúvio?, e pode mesmo engrossar as águas da cheia, anônimo, com suas baronesas e peixes, um açude solto (LINS, 2005, p. 173).

⁸⁰ Tais registros podem ser visualizados em uma reportagem do G1 de 2015, quarenta anos após a inundação. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/07/quarenta-anos-apos-maior-cheia-recife-ainda-sofre-com-alagamentos.html>. Acesso em: jan. 2020.

Conforme expõe o personagem-ensaísta, um açude disforme perpassa o livro de Julia, e Maria de França se esforça por divisá-lo. Os destroços que vão na enchente e o restolho que a personagem cata nas ruas mantêm certa conexão, apesar dos contrastes. E, ainda mais uma vez, após descrever novamente o sentimento de gratidão de Maria de França pelas coisas dispensadas, ele frisa:

A ironia, aqui, não advém do erro, voluntário, de ver-se doação no gesto distraído de abandonar o que já foi usado; **nasce de uma obliteração**, sempre intencional, do discernimento: **o que vem de roldão nas águas podres** da enchente **é exaltado como sinal de fartura**, e não de ruína (LINS, 2005, p. 174) [grifo meu].

Registra ainda o diário serem inesgotáveis as significações que a imagem do açude imerso no grande rio pode deflagrar, mas o personagem-ensaísta chama a atenção para dois aspectos, que não devem ser ignorados:

Na vultuosa massa líquida, amorfa, sem bordas, a que a personagem-narradora pretende atribuir uma forma, duas imagens a meu ver se impõem: **uma é a do próprio romance, mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando**, enquanto uma consciência ativa mantém idealmente os limites da obra; **outra é a da consciência, perdida na imensidão que a circunda** e tentando manter-se una. Esta consciência, no caso, é a de todos nós e, ao mesmo tempo, tem um nome: o açude vindo na cheia, de algum lugar na mata ou no agreste, chama-se Maria de França (LINS, 2005, p. 174) [grifo meu].

A metáfora do açude como representação do próprio romance ressalta o papel da ficção literária no universo empírico enquanto agente ativo na construção dos sentidos que conferimos ao mundo, e não apenas como tentativa de reproduzir a realidade extratextual ou, então, gerar um mero entretenimento. Ao mesmo tempo, a associação do açude à Maria de França, também uma migrante, vinda “de algum lugar na mata ou no agreste”, traz novamente o elemento água ligado à sua história, na forma de manifestação da consciência da personagem e abertura para a compreensão de categorias estruturais da obra. Desse modo, “o romance (...) fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta” (LINS, 2005, p. 46).

Todas essas passagens – tanto do discurso quanto da postura de Maria de França – ilustram a presença da ironia na narrativa. É a semianalfabeta quem revela a inutilidade e a hipocrisia dos discursos (médico e jurídico), por ela incorporado e transmitido “para

longe das janelas seladas e lacradas do recinto” (LINS, 2005, p. 100). Igualmente, em sua pobreza econômica, também não valoriza as riquezas advindas do capital e ainda colhe e avalia os destroços do lixo como tesouros. Mesmo se admitindo que os trechos selecionados contenham traços de paródia, já que esta se caracteriza em linhas gerais como uma espécie de reescritura contestatória e jocosa de um texto conhecido, a ironia está inegavelmente presente. Até porque a paródia “pressupõe a ironia como seu mecanismo de eleição” (MOISÉS, 2013, p. 351).

Contudo, é preciso sempre se estar atento ao fato de que o aspecto irônico, mesmo que venha a despertar o riso no leitor, provavelmente causado pela constatação da ingenuidade de Maria de França, não faz com que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possa ser tomado, na íntegra, como uma narrativa humorística. O Professor, a Julia Enone, a Maria de França, as críticas, as denúncias – enfim a própria atmosfera de perdas e fracassos que permeia a narrativa –, evocam, inequivocamente, melancolia, tristeza, luto, revolta e tragicidade.

Ainda em torno da questão da classificação de uma obra literária, registro que *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, em sua indivisibilidade, como obra una e coesa, chegou a ser considerada como sátira e paródia.

No caso da sátira, entre os escritos sobre o romance em questão, destaco a visão de José Paulo Paes – autor que goza de prestígio entre os pesquisadores de Lins – ao afirmar: “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é, ao fim e ao cabo, uma ilustração e defesa da arte do romance, sem deixar de ser ao mesmo tempo uma sátira a certas pretensões da crítica ou hermenêutica literária.” (PAES, 2004, p. 294).

De acordo com o consagrado *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, utilizado inclusive pelo Professor em sua abordagem sobre os *Lais* de Marie de France, mencionado no capítulo anterior, a sátira pode ser entendida como:

Modalidade literária ou tom narrativo, que consiste na **crítica das instituições ou pessoas**, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a **insatisfação perante o estabelecido**, a sua mola básica (MOISÉS, 2013, p. 424) [grifo meu].

Sem dúvida, todas essas características aparecem no romance de Lins, reforçando o tom de denúncia da narrativa na qual a injustiça brota de uma degeneração

política. Além disso, é possível perceber o quão complexo e controverso é delimitar com exatidão sátira, comédia, paródia, ironia, etc.

Quanto à classificação da obra de Lins como paródia, cito uma pesquisa recente, tese de doutoramento, na qual o autor afirma que “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma paródia do método crítico generalizado das faculdades de Letras do Brasil nos decênios de 1960 e 1970” (TORRES, 2019, p. 5). O pesquisador complementa ainda o seu argumento evidenciando que

Sem se considerar o fato de que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um romance – e assim suas edições o anotaram –, seria possível entendê-lo como uma paródia/pastiche do discurso da teoria e das análises literárias. Abundam conceitos, terminologias, problemas e visões herdadas de manuais e compêndios de teoria literária (TORRES, 2019, p. 22).

Um dado fundamental se junta ao entendimento mais amplo da interpretação da obra como sátira e/ou paródia. Convidado por Antonio Candido, Osman Lins passou a ser, em 1970, professor de Literatura Brasileira no campus de Marília, da Universidade Estadual de São Paulo, atual Unesp, onde trabalhou por seis anos.

À altura em que escrevia *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins, desiludido com o ensino universitário optara por dele se afastar. Demitindo-se do cargo de professor de literatura numa faculdade do interior de São Paulo, passou a dedicar-se inteiramente ao ofício de escritor (PAES, 2004, p. 294).

Tal desencanto com a docência provinha, entre outras coisas, de “um grande incômodo que Lins sentia a respeito da falta de leitura de literatura no Brasil e excesso de teorias, muitas vezes inócuas, que aqui chegavam” (TORRES, 2019, p. 11).

A pertinência de tal afirmação se confirma e se amplia ao se considerar que Osman Lins, no exercício do magistério, sempre incentivava os seus colegas a terem

[...] menos apego a doutrinas críticas, importadas de países onde o conhecimento prático da literatura, ou o contato direto e pessoal com o texto escrito, já era ponto pacífico em suas universidades. Lins se revoltava contra o que ele considerava uma escamoteação da verdade do mundo universitário brasileiro. Estudos de autores como Barthes, Jakobson, Kristeva ou Todorov, por exemplo, seriam como bolos confeitados para quem não tinha pão. Ele

preferiria um ensino menos requintado e mais aderente às necessidades básicas, como ele as percebia (IGEL, 1998, p. 84)⁸¹.

Atente-se ao fato de que essa insurgência de Lins mira a **política educacional** da época, com especial ênfase no ensino de literatura. Nesse sentido, não custa lembrar que projetos educacionais deflagram campos de disputa e que as concepções vigentes são, geralmente, ramificações do programa que os governos instaurados têm em foco. Há de se considerar ainda que, àquela época, início dos anos 70, o Brasil vivia um período ditatorial (sob o decreto do AI-5, promulgado em 13 de dezembro de 1968) e que, mesmo que tendências de um ensino mais conservador e teórico em literatura sejam anteriores a esse período, elas brotam de outros momentos do Estado de Exceção e se difundem para além destes, tentando sempre minar uma noção mais democrática de educação.

Cabe enfatizar também que, naquela época, o ensino de Literatura

[...] estava sob **a égide da voga estruturalista**, cuja a rápida projeção nos meios universitários brasileiros fora acoroçada pelo clima de repressão do regime militar de 64, que desestimulara, por politicamente suspeitas, as abordagens de cunho sociológico. Um ponto da preceptística estrutural que mais de perto incomodava esse demissionário professor de letras [Osman Lins] era sua tendência a “considerar o texto literário como um sistema imanente [...] cortando suas ligações com as ansiedades dos homens”. Outro, o de incitar os professores nela nutridos a impor aos alunos “uma dieta maciça de escritos teóricos” de autores da moda – Barthes, Jakobson, Moles e Eco, entre outros. Isso em prejuízo da leitura das obras de imaginação propriamente ditas, sem as quais a chamada teoria literária sequer teria razão de existir (PAES, 2004, p. 295).

O método estruturalista despreza o conteúdo empírico, isto é, histórico, em detrimento da primazia da forma (Cf. EAGLETON, 2001, p. 131). Dito ainda de outro modo, a crítica estruturalista “interessa-se pela ‘gramaticidade’ do texto, não pela sua significação: o crítico invoca para si a tarefa de mapear as estruturas literárias, ou antes, os modelos de combinação das partes do discurso literário” (MOISÉS, 2013, p. 108).

No momento mesmo em que o estruturalismo afasta o objeto real, afasta também o sujeito humano. De fato, esse duplo movimento define o projeto estruturalista. A obra não se refere a um objeto, nem é expressão de um sujeito individual; ambos são eliminados, e o que resta, pendendo

⁸¹ Registro que há uma dissertação de mestrado muito interessante sobre algumas experiências didáticas inovadoras que Osman Lins propôs aos discentes durante o seu professorado. Intitula-se: *Giz, Caneta e Pincel: Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins*, de Elisabete Martins Ribas, e pode ser encontrada no repositório de teses e dissertações da USP.

no ar entre eles, é um sistema de regras. Esse sistema possui existência autônoma, e não se inclinará às intenções individuais. Dizer que o estruturalismo tem um problema com o sujeito individual é dizer pouco: o sujeito foi efetivamente liquidado, reduzido à função de uma estrutura impessoal. Em outras palavras, o novo sujeito era realmente o próprio sistema, que parecia equipado de todos os atributos (autonomia, autocorreção, unidade etc) do indivíduo tradicional. O estruturalismo é “anti-humanista” (EAGLETON, 2001, p. 154).

O excerto acima, se comparado com o posicionamento de Osman Lins e as temáticas engendradas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, não deixa dúvidas quanto ao que ele exatamente se contrapunha, em declarado combate. Reforço a ideia complementando que:

No estruturalismo, existe apenas um sujeito: o próprio pesquisador. As coisas se transformam em *conceitos* (de um grau variado de abstração); o sujeito nunca pode se tornar conceito (ele mesmo fala e responde). O “sentido” é personalista; nele há sempre uma pergunta, um apelo e uma antecipação da resposta, nele há dois (como mínimo dialógico). Este personalismo não é um fato psicológico, mas de sentido (BAKHTIN, 2017, p. 79).

Reagindo ao estruturalismo, Osman Lins aporta várias considerações no ensaio *Outro Lado do Quadro*, de 1976 (mesmo ano de publicação de *A Rainha*). Elenco abaixo alguns trechos em face da riqueza para este estudo.

Tende hoje os estudos literários, nas suas expressões mais avançadas e mais prestigiosas, dentre as quais, como se sabe, avulta o estruturalismo nas suas várias modalidades para uma atitude neutra (e, portanto, neutralizante) em face da obra. A influência na formação da obra, de determinados fatores – como os fatores sociais e políticos – é posta de lado, por anticientífica. Arrefecem as conexões do romance ou do poema como que os circunda e esbatem-se ou anulam-se, com isto, as suas possibilidades de exercer um papel não literário no meio em que se implantam. Tendo-se expandido no mundo, é inconteste entre nós o vigor dessa corrente (que, daqui em diante, por economia na exposição e porque o termo lhe cai bem, denominarei, resumidamente, a “Instituição”) (LINS, 1977, p. 85).

Pois bem, a “Instituição”, propensa, segundo já mencionado, a fórmulas rígidas, dispensa em grande parte um instrumento expressivo, ágil e dúctil (LINS, 1977, p. 87).

Ora, chegamos a perguntas que reputo importantes: “Deve, realmente, ser posto de lado o conteúdo de uma obra literária? Ter-se-ia tal obra alçado a tal nível sem tal conteúdo? Não quis o escritor dizer, de uma certa maneira, determinada coisa?” (LINS, 1977, p. 89).

[...] o enfraquecimento, pela “Instituição”, da importância concedida ao conteúdo, desempenha, em relação a muitos textos, a mesma função que desempenham os isolantes de porcelana nos fios de alta tensão (LINS, 1977, p. 89).

Segundo a orientação que venha a receber, será a obra literária, para o aluno: ou um complexo de problemas formais a serem deslindados e cuja a conexão com o real não tem a menor importância; ou algo comprometido, ao mesmo tempo, com a palavra e com o real (com a palavra e com cada um de nós) (LINS, 1977, p. 89).

Ora, quase como uma resposta a esse último excerto, a argumentação desenvolvida nesta tese parte do pressuposto de que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra literária comprometida com o mundo, a comportar em sua diegese, justamente por isso, desde a sua estrutura, fortes relações com a política, pondo à descoberto a sua degenerescência. De fato, não consigo ler a obra de Osman Lins (contos, narrativas, peças teatrais, ensaios, romances) dissociada de um posicionamento empírico. Mesmo *Avalovara*, o seu romance mais conhecido e frequentemente exaltado por causa de sua rigorosa construção matemática, não se trata de pura forma e ostentação de técnica – e nem poderia, pois se o livro constitui tanto uma alegoria do percurso amoroso quanto uma fatura do próprio romance, sendo, portanto, metaficcional –, como, então, menosprezar seu enredo, seu conteúdo?

Os textos de Osman Lins, sobretudo *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, são viscerais, assumidamente tomam partido, carregam as tintas da paixão e se colocam na contracorrente da interpretação estruturalista.

Não deixa de ser irônico, porém, que momentos antes de completar a sua metamorfose em Espantalho, o Professor estivesse lendo o *Curso de Linguística Geral*, de Saussure, por muitos considerado o pai do estruturalismo. Por outro lado, talvez haja aí uma indicação de que precisamos sempre “voltar às coisas mesmas”, lema da fenomenologia de Husserl, já que Saussure não era um estruturalista, pois grande parte da apropriação de suas ideias por essa corrente de pensamento transcorreu como uma leitura subsequente de sua obra, a qual agregou à sua teoria interpretações e valores que lhe eram extrínsecos, hoje ainda questionáveis⁸². Pode-se considerar também que o ato de o Professor estar lendo justamente o *Curso de Linguística Geral*, pouco antes de a sua

⁸² Quanto às várias diferenças entre a teoria saussuriana e o estruturalismo, destaco que, na busca de construir um sistema teórico que explique o funcionamento dos diversos signos, a função social do signo é um aspecto fundamental (Cf. WARAT, 1995, p. 12), algo excluído para o estruturalismo, como demonstrado.

metamorfose se completar, seja uma remissão ao fato de essa obra de Saussure ser uma publicação póstuma organizada a partir das notas de alguns alunos e de fragmentos de aulas distintas ministradas por ele em datas diversas (Cf. BEZ; AQUINO, 2011, p. 6), o que remeteria a própria fatura do Espantalho, soma de fragmentos de outros personagens.

Atente-se que essa crítica de Lins ao estruturalismo se associa, como mencionado anteriormente, à sua confessada decepção com o magistério superior. Nesse sentido, mais uma vez a ironia salta aos olhos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Sabe-se que o Professor, como apontado no primeiro capítulo desta tese, nem é professor universitário (e sim, secundarista) nem leciona literatura (mas, História Natural), mas se sente confortável nessa posição, pois declara inúmeras vezes, em seu diário-ensaio, que possui enorme paixão pela literatura, demarcando, em um fragmento, que ensinar aos outros uma paixão é algo **próprio de loucos** (Cf. LINS, 2005, p. 80).

É curioso observar que, no início de sua carreira docente, Lins não pensava assim. No programa da primeira aula elaborada para o 2^a ano, noturno, do curso de Letras, assim escreve aos alunos, depois de elencar alguns objetivos da disciplina:

Enfim, qualquer que seja a finalidade aqui, da presença de vocês uma coisa acima de tudo eu desejaria alcançar: que venham, se já não amam, a amar a literatura e reconhecer nas letras uma das atividades mais nobres do ser humano, uma daquelas através das quais o homem tenta vencer o desconcerto do mundo.

Vamos, pois, como professor e aluno, se possível como companheiros, iniciar essa tarefa comum.

Se, no fim, conhecerem datas: haverei falhado.

Se, no fim, amarem os livros e as letras: bem pago.⁸³

Se comparamos o excerto acima com outra passagem do ensaio *O Outro Lado do Quadro*, veremos a desilusão de Lins se tornar patente, já que, ante o avanço do estruturalismo nos cursos de Letras, relata:

Fica o professor a salvo do equívoco que levou tantos de seus antecessores à eterna misantropia: o de tentar incutir nos alunos a sua própria paixão por determinadas obras e pela literatura em geral (empresa, como se pode prever, inteiramente absurda). Não só não lhe cabe despertar uma paixão – e sim mostrar relações – como não deve. Acho mesmo que um homem, hoje, será melhor professor de Literatura, ao menos um professor mais eficiente, mais aparelhado para o que dele se espera, se não amar o que ensina (LINS, 1977, pp. 87-88).

⁸³ Material inédito, cedido a mim pela professora Dra. Sandra Nitrini, a ser publicado em trabalho de pesquisa elaborado por ela.

Um pouco mais adiante, ainda no mesmo artigo, Lins completa:

Mas por que estou falando aqui em paixão? Não se vende essa mercadoria. Chegamos, assim, a um ponto de maior importância no assunto discutido. Na época atual, tão propícia aos valores comerciáveis, que lugar tem o indivíduo que quer exaltar os espíritos, agitar as inteligências, levantar perplexidades? (LINS, 1977, p. 88).

A atualidade da questão surpreende. Todavia é o fato de ter protegido seu personagem dessa frustração que torna a situação pungente. Soma-se, portanto, ao gesto irônico do autor (o de fazer com que a pessoa que compõe o ensaio sobre o livro de Júlia não seja um acadêmico de Letras) um sentimento de salvaguarda dos personagens (Professor, livro e Julia) e da própria literatura em si – sentimento este presente, mesmo que de outro modo, na autora-personagem do romance.

“Proteger minha *obra*, inclusive, não só da complacência, como também do ódio. Um dia, enganada, chorei muitas horas, e não propriamente por mim: temia que o engano envenenasse a minha obra futura e, através da obra, o coração de alguns.” (Dos papéis de J. M. E.) (LINS, 2005, pp. 124-125).

Ainda na contramão do estruturalismo cientificista, faz-se imprescindível demarcar que a análise literária empreendida pelo Professor se dá sob a égide das emoções.

Conheci a romancista, convivemos, não oculto que a amei. Amar não quer dizer, por força, cegueira e engano (...). Há de transparecer, em certas páginas – talvez mesmo em todas –, o meu amor. Ainda que o fato acaso diminua a lucidez e a isenção do estudo, e confio que uma e outra, isenção e lucidez, não serão ofendidas, custa-me admitir que isto anule o meu comentário. Pois **que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor?** Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar? (LINS, 2005, p. 13) [grifo meu]⁸⁴.

Além disso, o personagem-ensaísta deixa claro que o seu objetivo é descobrir o que existe de “elaborado e pessoal” no romance de Julia. A dor do luto e a saudade ecoam nas páginas do diário, e ele sabe que adentrar os meandros da obra é como voltar a estar novamente com a amiga, pois em seu modo de ver e sentir,

⁸⁴ Excerto utilizado na introdução desta tese a título de exemplificar que a pesquisa aqui desenvolvida também é fruto de minha admiração pelo autor.

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 (LINS, 2005, p. 197).

A sua posição frente ao estudo que realiza é declaradamente aberta: não há como se debruçar sobre a análise de uma obra suprimindo-se dela o seu autor. Nesse sentido, mais uma contenda com os dogmas da crítica literária irrompe, pois, segundo ele, os especialistas preconizam que se deve ignorar quem redigiu o texto para que a análise não venha impregnada por visões parciais sobre a narrativa.

A relação que o Professor estabelece entre amor e conhecimento faz lembrar que, em *O Banquete*, de Platão, *Eros* configura o desejo de conquistar o que não se possui (Cf. PLATÃO, 1987, pp. 33-34/202a-202d). Nesses termos, o Amor é entendido pelo filósofo como um caminho para o Conhecimento Verdadeiro, chamado pelos gregos de Sabedoria.

Sabe-se que o amor platônico é aquele que ultrapassa os limites da matéria (do corpo), impulsionando, desse modo, o amante rumo a virtudes e boas ações. Sua realização não se dá no mundo material, mas na alma.

Analogamente, percebo ser esta a aspiração do Professor: conhecer Julia por meio de seu livro. Isso significa admitir que, mesmo revestido pelo desejo carnal, o seu amor transcende a compleição da mulher amada e se lança rumo ao que ela criou⁸⁵.

Talvez, o conhecimento que o Professor almeje com a livro de Julia, guiado por seu amor, transcorra não em termos de ascensão de um nível inferior a outro mais elevado, como em Platão, mas no que concerne à abrangência de significações da pessoa que ela realmente é, caracterizando-se mais como uma circunferência que se amplia na medida em que o seu raio aumenta.

Logo no início do diário, ao pedir os conselhos de A.B. – docente na Pontifícia Universidade Católica – sobre a empreitada de elaborar uma análise literária do livro de Julia, mesmo este não tendo sido publicado⁸⁶, o Professor registra que, apesar do incentivo que recebeu, o docente lhe advertiu de que a sua intimidade com a autora, ao

⁸⁵ Circunstância similar ao que ocorre em *Avalovara* entre Abel e a mulher símbolo, relação enfeixada de verbo e amor.

⁸⁶ Questão tratada no primeiro capítulo desta tese.

invés de vantajosa, poderia ser prejudicial, pois: “O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (LINS, 2005, p. 10).

Dias depois, o Professor escreve no diário “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (LINS, 2005, p. 11).

Tal questão faz parte do corolário antibiográfico, antiautográfico, antipersonalista que a década de 60 (no limite, a culminância da postura antibiográfica), em especial, trouxe aos estudos literários, sob a máxima de *ignorar a mão do artista*. Ou sob os problemas derivados em torno da figura do *autor* (TORRES, 2019, p. 36).

A percepção simultaneamente se firma e se amplia quando se leva em conta que:

O ensaísta/elocutor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não é e nem deseja ser um “professor universitário”. A sua atitude diante da obra ficcional é de reverência, não de suficiência, e ao debruçar-se sobre o romance de sua falecida amante, o que busca é sobretudo conhecê-la (...). Essa relação pessoal do analista com o objeto de análise é herética, conforme ele próprio reconhece, por discrepar polarmente da atitude de impessoalidade que a noção de obra literária como um sistema imanente de significados impõe aos seus exegetas (PAES, 2004, p. 296).

As páginas seguintes do diário traduzem a postura do personagem-ensaísta (e de Lins) em relação a se levar em conta na análise o autor da obra:

Pensei bem e decidi não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo (...). Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? (LINS, 2005, pp. 11-12).

Assim, o diário-ensaio que o leitor tem em mãos não se furta às emoções e amalgama, em suas linhas, por escolha consciente do personagem, dados biográficos de Julia, bem como anotações e cartas da autora-personagem, além de, como já citado, registrar hesitações e questionamentos pessoais, notícias jornalísticas, diálogos. Tudo isso revela, pouco a pouco, a singular cumplicidade que o leitor desenvolve com o romance de Julia.

O Professor não se curva às “leis”, sempre dogmáticas, da crítica e da análise literária. Põe às claras sua concepção em uma das frases mais significativas e citadas pela

crítica a esse romance de Lins: “Toda obra de arte configura a sua própria teoria” (LINS, 2005, p. 65).

Penso, pelo exposto até aqui, não haver dúvida de que a experiência de Lins no magistério superior é uma das motivações que o impulsionaram a compor *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, obra atravessada por juízos que se contrapõem à análise e à crítica literárias, mirando, conseqüentemente, o ensino de literatura. Acredito que a sua decepção com o ofício burocrático, assumido por quase trinta anos no Banco do Brasil, também serviu de estímulo ao romance. Além disso, é possível que o trabalho de Lins na produção de programas radiofônicos para a *Rádio Jornal do Comércio*, em Recife, ainda nos anos 50, ecoe na locução de Maria de França.

Incluí alguns dados biográficos de Osman Lins não somente por acreditar na relevância que apresentam ao entendimento mais amplo dos motivos que engendraram a contraposição do autor em relação a certas teorias literárias no romance, mas motivada, também, pelo exemplo dado pelo Professor quanto à relevância dos dados biográficos de Julia na empreitada de compreensão da obra que ela escreveu.

Penso que a exposição feita até aqui elencou sobremaneira indicações que ilustram o sentido satírico e paródico que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* deflagra em relação tanto à teoria literária quanto à preocupação de Osman Lins com o ensino das letras⁸⁷.

Contudo, não posso me furtar a inserir mais uma contribuição, que evidencia as obras literárias de Lins como manifestações de sua visão de mundo:

Pode-se avaliar o posicionamento da obra de Osman Lins na Literatura Brasileira pelos depoimentos da crítica e do autor, e, principalmente, por sua ficção. O escritor procura atender à necessidade de aliar qualidade à comunicação, mediante a tentativa de estabelecer um elo entre as vertentes mais específicas da arte literária nacional. Aquela que expressa o desejo das transformações sociais e que procura veicular um sentido que lhe é preexistente, ligada às escolas “realista-naturalista” e “literatura regionalista” – de maior aceitação junto ao leitor – e a literatura de experimentação, cujo enfoque abona, preferencialmente, o aspecto metalinguístico e, portanto, recusa-se às definições, às afirmações generalizantes e às convicções dogmáticas – que parece constituir a índole mais marcante do escritor (FIGUEIREDO, 2004, p. 301).

⁸⁷ Ressalto, mais uma vez, que as diversas relações paródicas entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e as teorias literárias que, na época, dominavam o cenário do ensino de literatura – com destaque à relação autor-obra, passagem do formalismo ao estruturalismo, incluindo-se aí a perspectiva imanentista e antibiográfica – foram amplamente abordadas na tese de Pedro Torres: *A Malícia da Obra: derrisão, paródia e teoria literária em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. Defendida em 2019, orientada pela Profa. Dra. Elizabeth Hazin e disponível no repositório de teses e dissertações da UnB.

Ao denunciar, questionar uma autoridade, explicitar o ridículo e/ou o contraditório por meio do recurso expressivo da ironia, Julia Marquezim Enone revela, de forma crítica, o seu posicionamento frente ao mundo no qual Maria de França se move. O Professor, assentindo com ela, torna-se seu cúmplice e entremeia no diário-ensaio críticas à política social em seu sentido mais amplo e à política de propagação de certas teorias que impregnam e prejudicam o ensino de literatura no Brasil.

Gostaria de ressaltar, ainda, que os aspectos elencados com vistas a demonstrar a presença da ironia foram os que se mostram mais relevantes neste estudo, não sendo, entretanto, os únicos indícios desse artifício na obra. Assim, é possível que outros elementos irônicos venham à tona ao longo do desenvolvimento do capítulo, sem, contudo, a ênfase da análise recair sobre eles⁸⁸.

2.2 Rompendo os grilhões de fórmulas rígidas

A arte existe porque a vida não basta.
Ferreira Gullar

Julia Marquezim Enone instaura desvios aos processos composicionais usuais. É essa a assertiva que avidamente o Professor se empenha em demonstrar ao longo de toda a sua análise. Obviamente, esse afastamento dos esquemas romanescos dogmáticos deve ser creditado ao autor-empírico, Osman Lins, que acaba por revelar, em uma mesma obra, dois modos distintos de construção romanesca, como se evidencia ao longo da exposição. Contudo, como se assumiu, nesta tese, o jogo do livro – a existência de um romance escrito por Julia Enone (sendo a própria obra engendrada por ela personagem do romance de Lins) –, destacarei com mais ênfase alguns elementos da prosa enoniana, que mantém relação com a problemática da degeneração política.

⁸⁸ Registro a existência de uma dissertação de mestrado intitulada *Ironia e Negatividade em “A Rainha dos Cárceres da Grécia”, de Osman Lins*, de Eiliko L.P. Flores. O estudo, de 2007, está disponível no repositório de teses e dissertações da UnB. Todavia, devido a análise da dissertação se pautar na dialética negativa de Adorno e Horkheimer, visão até certo ponto oposta aos fundamentos filosóficos que elegi para minha pesquisa, não foi possível desenvolver um diálogo mais profícuo com este trabalho. **Além disso, não custa reforçar que a ironia é abordada em minha tese como um ingrediente do romance e não como sendo seu tema medular.**

Assim, se em um primeiro momento foi impressa especial ênfase à loucura em seu aspecto de denúncia social manifesta na realidade diegética dos três protagonistas – Maria de França, Julia Enone e o Professor –, cabe agora explorar a insânia, sobretudo no romance de Julia, em seu caráter de estratégia narrativa, ou seja, como uma espécie de esteio para a forma estrutural do romance.

A loucura de Maria de França, motivo “natural”, convincente, implantado no fundo social da obra, é antes de tudo uma cortina para esconder a partida verdadeira, essencial, desenvolvida no campo da criação romanesca. Elude um diagnóstico preciso e sempre nos conduz a problemas de fatura, abrangendo a realidade concreta e a linguagem. Chave essencial na estrutura enganosa do livro, máscara da romancista (LINS, 2005, p. 127).

Como bem apontou Walter Benjamin: “Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (BENJAMIN, 1994, p. 54), e este parece ser, exatamente, o objetivo de Julia Enone.

Ao discorrer sobre aspectos da construção do romance, o Professor escreve: “Narrar supõe testemunhar – real ou falsamente –, e como fazê-lo sem colocar-se num determinado *ponto* ou em vários?” (LINS, 2005, p. 72). Sucintamente, ele expõe, então, a luta que o escritor trava ao ter de escolher o foco narrativo da obra. Logo em seguida, emite a sua opinião: “Quanto se tem escrito sobre o tema! Que ardor, nas discussões sobre **o absurdo** de um narrador que tudo sabe!” (LINS, 2005, p. 72) [grifo meu]. De imediato, o personagem-ensaísta demonstra, portanto, antes mesmo de apresentar a questão, concordância com a solução articulada por Julia (confirmando mais uma vez a cumplicidade ente o leitor e a obra), pois, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o estratagema narrativo se recusa a estabelecer um ponto fixo, uma única perspectiva, determinante da diegese.

Arrazoando sobre a tendência da literatura contemporânea de cercear o papel do narrador e impor à ficção leis do mundo empírico, o Professor aponta que:

[...] somos levados, ouvindo as expressões hoje correntes – ponto de vista, foco, perspectiva ou visão –, a pensar mesmo num ponto, num olho, coincidindo com uma personagem ou deslocando-se, isolado, no mundo imaginário do romance (LINS, 2005, pp. 73-74).

Esse tipo de concepção seria apenas a parcela mais óbvia da visão narrativa, de tal modo que o Professor se vale do termo “dispositivo de mediação”, utilizado por Diderot⁸⁹, a fim de explicitar a forma dada à construção narrativa no livro de Julia.

O “dispositivo de mediação”, escreve [Diderot], “não contempla os eventos, simplesmente. Responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias – entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem –, podendo inclusive optar entre o registro neutro da ação e a interferência apaixonada” (LINS, 2005, p. 74)⁹⁰.

É interessante observar, nesse raciocínio, que o dispositivo de mediação de Diderot possui características semelhantes ao aperspectivismo, técnica medieval de pintura, havendo uma espécie de complementariedade entre ambos no que tange à maneira como o narrador constrói a narrativa. Chama atenção que o método aperspectivista seja algo deveras significativo a Osman Lins. Comentando, em uma entrevista, acerca da primeira temporada que passou na Europa, em 1961, ele afirma: “[...] a principal experiência desta minha temporada, que me marcou e marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte romântica, a arte medieval em geral” (LINS, 1979, p. 212). Tal admiração nasce exatamente do traço aperspectivista, como disposto abaixo:

[...] enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perspectívica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal (LINS, 1979, pp. 213-214).

Esse convívio com a arte medieval, especialmente com os vitrais das igrejas europeias que visitou, desenvolveu em Lins a tendência de ver as coisas aperspectivamente, o que, segundo ele: “oferece, no que diz respeito à criação romanesca, uma riqueza muito maior, particularmente no que se refere ao problema do foco narrativo, da visão do narrador” (LINS, 1979, p. 214).

⁸⁹ Denis Diderot, filósofo iluminista do século XVIII, que se dedicou sobremaneira à literatura.

⁹⁰ Como informado na mesma entrada do diário, esse excerto estaria em um esboço do texto *Elogio de Richardson* não inserido no texto definitivo de Diderot, mas reproduzido em fac-símile na revista inglesa *Drum*, nº 7, ano IV. Londres, outono de 1973, pp. 75-80. O Professor indica ainda, que tal esboço antecipa *Paradoxe sur le comédien*, que segundo Assézat, é de 1773, já que o ensaio sobre Richardson foi publicado em 1761.

Nesse sentido, é interessante observar que,

A partir de *Nove, novena* (1975 [1966]), Osman Lins inaugura um modo de narrar que, seguindo sugestão do próprio escritor, denomino aperspectivista. Trata-se de uma maneira descentralizada de construção do mundo ficcional, que rompe radicalmente com a linearidade (não apenas alterando a ordem cronológica das ações, como já se fazia desde Homero, mas explorando sentido de simultaneidade). Essa nova maneira de narrar impõe mudanças drásticas na estrutura discursiva de sua ficção, entre as quais destaco as mudanças bruscas de tempo e espaço; a oscilação (não simples alternância) ou mesmo mistura, de focos narrativos; e recurso ao ornamento tanto na ambientação quanto na caracterização, em que se explora o caráter cósmico do corpo grotesco (NUTO, 2017, p. 32)

Note-se a semelhança entre essa visão aperspectívica e a visão que Julia empresta a Maria de França, denominada pelo Professor como dispositivo de mediação, característica perceptível na onisciência da heroína, que abarca tanto o pensamento de outros personagens quanto elementos do espaço e do tempo⁹¹. Em relação ao conhecimento do que os outros pensam, a seguinte fala da personagem, acerca de seu noivo, é transcrita:

Vive olhando para mim e pensando que sou louca, fazendo perguntas escuras (“Choveu ontem?” “O vidro da janela está sujo de que lado?” “Gosta de arroz?”). **Nunca me pergunta isso que tem na cabeça** e que faz com que estremeça de noite, no escuro, quando abafa o grito do meu nome no seu colchão de solteiro (LINS, 2005, p. 78) [grifo meu].

Já em relação ao espaço, o trecho a seguir traz na voz da narradora (Maria de França) peculiaridades da cidade descritas através do recurso de sinestesia, classificação que o Professor faz questão de frisar como oriunda dos manuais de literatura:

Vocês não podem sentir, mas esse é o cheiro do mangue e da fumaça do trem das sete da manhã, carvão de pedra, na direção do agreste, os balaústres da Ponte Velha, ferro alcatroado, começam a esquentar, entra pela boca, no ar, o gosto das mangabas e das agulhas fritas do Pátio do Mercado, badalam os sinos grandes do Carmo e dos Franciscanos, os sinos de menino das capelas, o Sol vai subindo, montante da maré, sobe, alô! alô!, olhem e vejam, inunda os arrabaldes e o centro da cidade (LINS, 2005, p. 81).

⁹¹ O caráter de onisciência da narração feita pela personagem foi pontuado no primeiro capítulo desta tese, abordando sua convergência como a questão da loucura.

Note-se que simultaneamente ela observa o trem em direção ao agreste, vê os balaústres da Ponte Velha, o Pátio do Mercado, as igrejas do Carmo e dos Franciscanos, o mar e o centro da cidade. O mesmo ocorre quando Maria de França descreve a chuva caindo em vários pontos⁹² e pode ser exemplificado, também, na seguinte passagem:

Vejam, vejam, o estouro das ondas, brilhante e cor de fuligem, quebra na praia, é bonito?, é bonito?, meninos estendem as mãos para fora da janela (**na Torre, nos Aflitos, na Encruzilhada, em São José, nas pensões das toleradas da rua Vigário Tenório**) (LINS, 2005, pp. 81-82) [grifo meu].

Essa peculiaridade da onisciência de Maria de França, cuja narrativa se apresenta sempre no presente do indicativo e que engloba também visões de um tempo remoto, como se analisa adiante a partir da inserção de cenas da invasão holandesa, torna-se ainda mais significativa quando cotejada ao trecho de uma carta de 3/10/1969, que Lins escreve à sua filha Letícia e que disponho abaixo:

Tendo a ver, nas coisas, ou melhor, no mundo, na história, um grande presente. Um imenso presente. Isso faz com que nem sempre veja as coisas de uma determinada perspectiva. É como se eu não estivesse aqui, neste momento, com os meus dois olhos, e sim em vários lugares simultaneamente, em vários tempos, com um número infinito de olhos. Como se me fosse possível, por exemplo, ver-me aos doze anos em Vitória, aos quarenta em S. Paulo, aos 35 na França, estando ao mesmo tempo, em qualquer desses lugares, dentro e fora de casa. Ou como se o Tempo e o Espaço fossem compostos de infinitas canulações e o seu conhecimento fosse uma espécie de líquido que estivesse de uma só vez em todos os canos. Tendo a abraçar a totalidade das coisas e a totalidade do tempo⁹³.

Encanta constatar que uma característica tão pessoal foi entregue a duas personagens: Julia, que faz uso do recurso do aperspectivismo, e Maria de França, que possui essa forma de visão descrita por Lins.

Por meio do recurso aperspectivista, ou do dispositivo de mediação, como é denominado na obra, Maria de França goza de uma liberdade narrativa bem maior do que a convencionalmente concedida ao narrador impessoal (Cf. LINS, 2005, p. 81). É possível, inclusive, serem admitidos erros em sua enunciação, pois o “eu” da personagem

⁹² O trecho em que Maria de França descreve a chuva, vendo-a inclusive como se fosse um ser gigante, foi utilizada no primeiro capítulo a fim de demonstrar a relação da loucura da personagem com a água. Registro, entretanto, que a passagem guarda forte relação com a onisciência da personagem.

⁹³ Carta cedida a mim por Ângela Lins, filha do autor. Uso autorizado.

evidencia uma duplicidade entre a pessoa que age e a que fala, imprimindo à obra um ar paradoxal, nitidamente constatável na passagem a seguir:

Desço pelas escadas, volte numa semana, subo pelas escadas, a pretensão não encontra amparo regulamentar, desço e subo e desço, atravesso as ruas, ninguém sabe o que eu vejo, que sons escuto, nada, ninguém sabe, eu não sei, **ignoro o que penso e o que sinto, ignoro o que falo se é que falo, onde estou?**, na rua ou em casa?, característica sonora, ponto final em nossas transmissões (LINS, 2005, pp. 84-85) [grifo meu].

Desse modo, ao mesmo tempo que possui onisciência, Maria de França também dispõe de um “eu”, que, muitas vezes, desconhece aquilo que ela mesma manifesta, pondo a descoberto não só a mão da autora, mas revelando a composição de uma onisciência imperfeita, que põe a personagem à deriva do que outros personagens ensejam.

Ainda em torno do dispositivo de mediação há de se levar em conta a articulação entre a oscilação discursiva de Maria de França e a criação espacial do romance. Conforme mencionado na introdução desta tese, uma das peculiaridades da obra de Julia é a suplantação da fronteira entre Olinda e Recife e, conseqüentemente, a criação de uma cidade ficcionalizada.

Temos, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um espaço natural (aí estão as avenidas e bairros de uma cidade que todos podem identificar) e, contudo, arbitrário (...). Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespassa-a. Surge, da fusão operada, uma cidade fantástica, exclusiva do livro e cuja impossibilidade escapa ao observador não alertado. **O Recife, cidade rasa e como submersa**, recebe as colinas de Olinda, alteia-se, e os sinos de uma, soando, ecoam dentro das casas de ambas. **Contraopondo-se à topografia mutável da cidade invadida**, com os seus logradouros que flutuam e ligam-se a outros – separando-se depois para novas combinações impossíveis –, **a Olinda do romance é firme** e corresponde fielmente à que podeis visitar. Extraviam-se os habitantes do romance e, indo por uma calçada da zona portuária, galgam em seguida a ladeira do Amparo. Acontece regressarem a outro ponto do Recife ou ao mesmo lugar nas imediações do cais, com os seus cheiros pesados de óleo cru e frutas podres, mas o traçado da Olinda romanesca, estável, repete com exatidão o da Olinda histórica (LINS, 2005, p. 118) [grifo meu]⁹⁴.

As dualidades – “fluído e firme” e “onírico e veraz” – do cenário operam como uma espécie de extensão do dualismo interno vivido por Maria de França, tanto em relação a

⁹⁴ Aspecto ressaltado na introdução desta tese.

onisciência *versus* singularidade, quanto na alternância entre lucidez e loucura, de tal modo que Julia “faz passar por deformação o que é tentativa de aprofundamento e por arbitrário o que é cálculo” (LINS, 2005, p. 127).

Ante a cidade híbrida Recife/Olinda Julia Marquezim Enone acresce um clima bélico advindo de visões de Maria de França referentes à invasão holandesa em Pernambuco, ocorrida em 1630.

Em suas andanças, a heroína volta e meia se depara com soldados. Vê mosquetes, espadas, lanças, colubrinhas, navios ao mar. Observa Matias de Albuquerque⁹⁵, que, incumbido da defesa da capitania, “à medida que prepara fortificações e combatentes, **organiza festejos ao ar livre**, com o objetivo de apagar ‘agouros e temores’” (LINS, 2005, p. 138) [grifo meu].

Imagens de festa e guerra se amalgamam no discurso da heroína e, aos poucos, o tema da guerra vai surgindo no livro de Julia, pontuado inúmeras vezes no diário-ensaio. Buscando divisar o que é menção à festa e o que se relaciona à guerra na enunciação da personagem, o Professor analisa cinco trechos do romance na entrada de 4/04/1975. Em sua interpretação, menciona alguns festejos folclóricos de Pernambuco, como o auto pastoril *Cavalo-marinho* e o folguedo *Nau Catarineta*, dedicando, assim, algumas páginas do diário-ensaio a informações sobre o ataque holandês, em uma espécie de completividade da ficcionalização, evidenciando-se, com isso, mais um intercurso entre o onírico e o empírico, agora realizado pelo personagem-ensaísta.

A revelação de que Maria de França testemunha a invasão holandesa indica que além de uma justaposição espacial, há também, no romance, uma simultaneidade em relação ao tempo, pois, “*assim como Olinda penetra no Recife*, outro tempo distante (...) invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem” (LINS, 2005, p. 128).

É como se a batalha de Maria de França contra a burocracia fosse traspassada por uma outra, a da investida holandesa. A pobre heroína observando com estupefação e medo todo engenho de defesa de Matias de Albuquerque aos poucos ser destruído, enuncia o seu confuso discurso e, desse modo, “vai o texto eriçando-se de expressões ligadas à guerra” (LINS, 2005, p. 144).

⁹⁵ Matias de Albuquerque era um oficial e administrador colonial que governara a capitania anos antes. Irmão do donatário Duarte de Albuquerque Coelho, foi escolhido pela corte de Madri como superintendente da guerra em Pernambuco e demais capitanias do Norte (Cf. MELLO, 2010, p. 54).

Fulcral para a compreensão da construção romanesca de Julia é a compreensão de que:

A consciência anômala de Maria de França, capaz de invadir almas alheias, ultrapassa as constrictões ordinárias de espaço e tempo, fenômeno previsível nesse romance de permutações, *onde tudo invade tudo*, (LINS, 2005, pp. 190-191).

No excerto, a frase destacada pelo próprio Professor indica o axioma basilar da construção formal da obra, o qual, nesse sentido, não diz respeito apenas à obra de Julia, mas ao romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como um todo.

A escolha do termo “invasão” não deixa dúvidas de que questões políticas permeiam a obra não somente no que tange ao enredo, mas também no que se refere à forma composicional. Ora, toda invasão pressupõe a existência de fronteiras, isto é, fronteiras que, em termos políticos, são territoriais, compreendendo-se, assim, que as demarcações geográficas nascem do âmbito político. Guerra, conquista, expansão, domínio, colonialismo são termos indissociáveis de uma concepção política. Na verdade, os vocábulos resistência e invasão fazem parte do campo semântico da política.

Ademais, não se pode negligenciar que a histórica invasão dos holandeses em Pernambuco, é, por exemplo, um fato político por excelência, que se mostra como aspecto fundamental para a estrutura da obra quanto a ambientação, espaço, tempo e características psicológicas de Maria de França.

Pode-se até mesmo pensar na escrita do romance como território de criação, local no qual o romance se vivifica. E não é incomum que se fale da leitura de uma obra literária, metaforicamente, em termos de uma viagem em que o leitor é levado por tempos e espaços não antes imaginados.

Sabe-se, obviamente, que as fronteiras, em sua dimensão simbólica, não são unicamente territoriais, embora, ainda sim, sirvam para delimitar uma postura política, já que se interpõem, também, na divisa igualmente aludida na obra entre loucura e razão, justiça e descaso, cidadania e invisibilidade, civilidade e corrupção, arte e indústria cultural – limites, enfim, demarcados por nosso posicionamento no mundo.

Cabe destacar, também, com ênfase no vocábulo as várias invasões que a obra aporta em sua construção narrativa: Holanda invade Pernambuco, fatos históricos invadem a diegese, o passado invade o presente, o romance de Julia Enone invade o de Lins, a polícia invade a casa de Maria de França e mata a criança sob sua proteção, o rio

transborda e invade a cidade, o linguajar médico e o jurídico invadem a fala da heroína, Olinda invade Recife, notícias jornalísticas invadem o diário-ensaio do Professor, a consciência de Maria de França invade a dos outros personagens. Assim, a obra, em todas as suas camadas, é permeada por um clima de luta, conquista/resistência, apropriação/espoliação.

Não deixa de ser igualmente simbólico que Maria de França se refira ao governador da capitania como “rei” (Cf. LINS, 2005, p. 84) e que, em nota de rodapé, o Professor elucide que, para ela, qualquer autoridade sempre é um rei, representação que, inegavelmente, possui uma profunda conotação política⁹⁶.

Pondo em relevo o modo como Julia Enone articula a sua composição, o Professor argumenta com o leitor de seu diário:

O tratamento do espaço e do tempo, por exemplo, se lemos na superfície, parece refletir a consciência doente da tecelã e doméstica. A análise demonstra o engano: o espaço e o tempo, marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevistas (LINS, 2005, p. 78)

A desordem das modulações espaço-temporais não decorre, por conseguinte, da insanidade de Maria de França, que, nesse sentido, funciona como uma espécie de disfarce, mas advém da escolha intencional da autora em se desvencilhar das normas tradicionais de composição literária.

Note-se nesse sentido, que se a elaboração romanesca de Julia Enone foge aos cânones, a interpretação do Professor o faz igualmente, pois em sua avaliação a aparição dos soldados holandeses não os converte em personagens, haja visto que eles:

[...] nunca se movem, conquanto sejam vistos quase sempre em ação, compondo, em conjunto, uma espécie de álbum, uma galeria de quadros de batalha, sobrepostos a um cenário onde nada mais têm a fazer esse rancor e essas balas. Não desejo impor – ou sequer propor – uma tese. Minha posição é cautelosa, nada arrogante, e dúctil nada medida do possível. Decerto, não elejo ao acaso ou por capricho tal perspectiva. Esses soldados em armas não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. Sem eles, a operação imaginária com que Julia M. Enone torna surreal o cenário do seu livro ignoraria o tempo, ficaria limitada a uma única categoria; com eles, trânsfugas de uma época passada, nasce uma temporalidade ubíqua, da qual o espaço todo vai impregnar-se (LINS, 2005, p. 129).

⁹⁶ Informação já mencionada no primeiro capítulo desta tese.

Tal interpretação – incomum frente aos preceitos tradicionais da análise literária, como observa o próprio personagem-ensaísta – reforça a compreensão de que Maria de França se move em um cenário temerário, tornado ainda mais ameaçador pela visão que ela tem de pássaros gigantes, “grandes como cachorros” (Cf. LINS, 2005, p. 82), os quais lhe causam pavor. Nesse aspecto, ressalta-se, ainda, que o engenho de Julia faz com que aquilo que ocorre na consciência de Maria de França se integre ao espaço exterior a ela.

Impossível não destacar com isso que a ornitofobia da heroína se ajusta perfeitamente, segundo o Professor, “ao tema axial da obra: o homem desarmado perante um meio hostil.” (LINS, 2005, p. 153).

A suscetibilidade do ser humano frente ao mundo que o cerca, à mercê de seu destino e/ou das forças da natureza, é um tema que evidencia o caráter de universalidade da obra, conflito presente em diversos romances, tanto nacionais quanto estrangeiros. Das várias obras citadas ao longo do diário pelo próprio Professor, podem-se destacar *Vidas Secas*, *Grande Sertão: Veredas*, *O Vermelho e o Negro*, *Dom Quixote*, *Édipo Rei*. Mas é possível entrever também aí, nesse conflito universal, certos indícios da decadência da própria humanidade. Por exemplo, em uma conversa de Max Brod com Kafka, que Walter Benjamin transcreve em um de seus ensaios, este diz:

[...] somos pensamentos niilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus (...). Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. Oh não, disse ele [Kafka a Brod], nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um de seus maus dias. Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele riu: há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós (BENJAMIN, 1994, pp. 141-142).

Também não resta esperança alguma para Maria de França. O espaço – natural, urbano e social – em que ela se move se mostra sempre ameaçador. Consubstanciando a atmosfera de derrota que o livro enseja Julia Enone povoa de monstros e deformações a mente da heroína, desarticulando a sua linguagem. Assim, com imagens de pesadelo e uma sintaxe fragmentada, “evoca o exclusivismo do seu mundo e o horror do seu isolamento” (LINS, 2005, p. 107). Sua vida nua não tem visibilidade. Ela se esbate com instituições opressivas, aves grotescas, invasores violentos. Antítese e horror no mundo exterior e no interior da personagem. “**A Rainha dos Cárceres da Grécia exclui da sua temática o triunfo. Aí está**, na linhagem de *Judas*, *o obscuro*, de *Fome*, de *Manhattan transfer*, **um livro de fracassos**” (LINS, 2005, p. 148). Eis uma das frases mais pungentes

da obra. Tal revelação reforça a certeza de que a diegese do romance (não só o de Julia, mas o de Lins) foi constituída visando, entre outras coisas, revelar/retratar a flagrante degenerescência política, na qual a injustiça impera, pois dissonância, colapso e fracasso são manifestos em todas as camadas da obra.

Mesmo incorrendo em uma pequena digressão, faço questão de ressaltar que, em diversos trechos do diário, o Professor deixa entrever o caráter niilista da visão de mundo que compartilha com a autora, principalmente quando escreve:

[...] não é leal à vida e, portanto, aos leitores, o narrador que insiste na representação dos momentos harmoniosos, dando curso ordinário e certo ar invulnerável ao que sabemos raro e frágil. Inadmissível que recuse, na sua obra, os aspectos infaustos, mesmo porque esta é a substância da vida, vindo daí muito da força e da transcendência que, de Édipo a K., dignifica tantas narrativas, solidárias a tal ponto com a incerteza da nossa condição que todo enxerto feliz as desintegraria (LINS, 2005, p. 150).

Emprego aqui a expressão niilismo, termo derivado do latim *nihil* (nada), na tentativa de diferenciar a postura dos personagens de uma visão que poderia ser tachada como mero pessimismo, algo que se assemelharia mais a uma atitude involuntária de derrotismo perante a vida do que a um posicionamento crítico-reflexivo sobre a situação do mundo contemporâneo, que, impregnado por um espírito belicoso, propaga ações que minam o sentido conferido ao termo civilização.

Nos termos aqui referidos, niilismo se relaciona, desse modo, ao diagnóstico do filósofo Friedrich Nietzsche do mundo ocidental: a imposição de ideias metafísicas platônico-cristãs desembocou em um sentimento de nada, isto é, em uma completa falta de sentido. Assim, o niilismo nietzschiano se associa a uma impossibilidade de crer, decorrente do “desaparecimento do fundamento primitivo de toda a fé, ou seja, da crença na vida” (CAMUS, 2008, 86). Daí surge a sua proposta de transvaloração dos preceitos morais e a possibilidade de que, desse vazio existencial, surja o Novo Homem, de posse de uma atitude mais ativa e guiado por sua força vital⁹⁷.

Mesmo ciente de que essas características do niilismo nietzscheano não se aplicam a Lins, ou a seus personagens, recorro ao vocábulo por compreender que nele está implícito, também, em uma postura similar, o ato de ver o mundo sem máscaras encobridoras dos conflitos agudos da vida humana em suas várias vertentes, mesmo que

⁹⁷ Para uma melhor compreensão, sugiro a leitura das seguintes obras de Nietzsche: *Crepúsculo dos Ídolos* e *Genealogia da Moral*.

ainda exista esperança no porvir. Logo, não se trata apenas de pessimismo, e sim de um olhar crítico-realístico sobre as questões caras à humanidade.

Em entrevista à revista *Veja*, por ocasião do lançamento de seu livro *Avalovara*, em 1973, Lins pergunta:

[...] que sentido tem o desenvolvimento sem justiça e sem elevação de espírito? O que eu vejo em torno de mim não me entusiasma nada. E mesmo que ocorresse o inverso, que me entusiasmasse, eu estaria onde estou, onde deve estar todo escritor que se preza: longe, quanto possível, dos poderosos e do poder. Para fazer o quê? Dizia Marcel Proust que só há uma maneira de o artista servir à sua pátria: é sendo essencialmente artista. Pois o que eu venho tentando fazer em toda a minha vida até hoje é servir aos meus semelhantes sendo essencialmente um artista – no meu caso, escritor (LINS, 1979, 166).

A obra literária é tomada como um testemunho do mundo no qual se insere, mesmo que ela não pretenda ser uma representação deste. Não há complacência e tampouco indiferença, o que se verifica é um posicionamento lúcido no qual o poder é entendido como confabulação e barganha de interesses que minam a arte⁹⁸.

No ano seguinte, discorrendo também sobre *Avalovara* e a busca que seu personagem Abel empreende no romance, Lins é inquirido sobre a sua própria busca e responde:

Procuo uma perspectiva, numa realidade totalmente sem perspectivas. Busco uma saída, e me sinto só. Porque não existe uma corrente coletiva que me dê a sensação de estar integrado numa busca comum que leve a alguma coisa por ter os mesmos objetivos. Antigamente, mesmo durante a segunda guerra, a gente ainda tinha no que acreditar: na vitória de um ideal, na paz, a liberdade. Hoje, minha maior preocupação é a falta de rumo do povo brasileiro. É o que *Avalovara* diz, entre outras coisas (LINS, 1979, p. 174).

Cito ainda outra entrevista na qual, ao tentar explicar o seu trabalho de escritor, Lins afirma:

Amo entranhadamente o ofício de escrever. Seria longo dizer por quê. Em todo caso, não digo isso pensando na possível felicidade de escrever. Se o objetivo fosse este, eu preferiria nascer estúpido e insensível. No mundo em que vivemos, só estes, penso, são realmente felizes (Idem, p. 183).

⁹⁸ Vê-se mais uma vez a noção de poder em sua relação de degeneração política, já que não se trata realmente de “poder” algo a ser legitimado pelos pares, mas diz respeito a uma dominação violenta, que visa aniquilar a essência daquilo que tenta sujeitar.

Tais exemplos evidenciam não um mero pessimismo, mas uma atitude nascida da reflexão, da constatação da fragilidade e até da inexistência de valores morais e políticos que edifiquem a convivência humana. Osman Lins percebia a decadência social na qual estava inserido e não creio que, diante dela, cultivasse a crença de que o mundo ainda caminharia para um futuro glorioso. Justifico assim por que empreguei o termo niilismo para descrever a sua postura.

O fato de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* suprimir de sua tônica o êxito, como mencionado anteriormente, pode ultrapassar o engenho de elaboração literária da obra e ser, simultaneamente, desse modo, expressão da atitude reflexiva do autor frente ao mundo, pois a escrita demarca a nossa humanidade tanto em sua transitoriedade quanto em sua eternidade, naquilo que prossegue para a posteridade, testemunhando, assim, a existência daquele que grafou pela palavra, pois como poeticamente sugere Elizabeth Hazin: “É preciso cristalizar o peso real das coisas, sua densidade e sua capacidade de nos fazer sofrer, e somente a escrita pode realizar esse intento” (HAZIN, 2016b, p. 258).

Vítima de um mundo inóspito e já sem o noivo como aliado em sua luta contra o INPS, Maria de França cria o seu Espantalho⁹⁹, sucessivamente por ela chamado de “a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báçira” (LINS, 2005, p. 155).

Em relação a esses cognomes, o Professor explica que o termo ‘Báçira’, como explicitado no primeiro capítulo, indica uma elevação geográfica, representada no mapa de George Marcgrave, de 1647, que demarcava o limite das terras pernambucanas conhecidas até então pelos holandeses. Já a palavra ‘sumetume’ pode tanto indicar um sumidouro, local em que o animal perseguido por cães durante a caçada se abriga, quanto a saída de uma galeria sob a terra (Cf. LINS, 2005, pp. 155-156).

Compreendo as doze expressões que nominam o Espantalho como epítetos, no sentido de serem complementos que designam uma qualidade acrescida a seu nome, o qual – como ocorre com o nome do Professor – não é revelado ao leitor. Daí o uso dos artigos ante cada um deles, como quem, por exemplo, diz: ‘Ricardo, a Espada Flamejante’. Caso contrário, ter-se-ia de admitir que “ele” possui, simultaneamente, os gêneros masculino e feminino, o que, em minha interpretação, não faz sentido.

Os vocábulos Torre e Báçira se relacionam a lugares, ou seja, ao espaço. Brisa, Vento Largo e Chuvarada remetem à meteorologia, condições do tempo que afetam o

⁹⁹ Questão já referenciada no primeiro capítulo.

espaço. O Lá pode se referir tanto a espaço, advérbio de lugar, quanto a nota musical. Escudo Luminoso diz respeito à proteção oferecida à Maria de França e, metaforicamente, à Julia e a seu livro, enquanto Súpeto (antiga grafia de ‘súbito’) e Susto Deles parecem indicar tanto a imprevisibilidade da construção narrativa quanto a deflagração de um abalo emocional. Por fim, Criatura e Homem sugerem uma remissão à questão existencial que perpassa todo o livro e que permeia a própria transmutação do Professor. Saliento que a primazia conferida às categorias de espaço e de tempo é perceptível até mesmo nos epítetos do Espantalho, ainda que, na análise do personagem-ensaísta, todos eles, sob nomes distintos, confluem “para as noções de brandura, força, proteção, fecundidade e amplitude, atributos de um ser incomum, ligado ao bem e o único capaz de guardá-la [Maria de França] dos pássaros” (LINS, 2005, p. 155).

Não posso deixar de registrar que, durante a minha pesquisa no acervo de Osman Lins, depositado na Casa Fundação de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, me deparei com uma pasta intitulada “Alguns manuscritos de *A Rainha*”, a qual continha uma folha de papel que se iniciava com anotações do escritor sobre uma série de expressões em desuso. Mais ou menos no centro da página estava assim datilografado: “Muitas vezes, quando se parece estar destruindo uma lembrança, o que se está fazendo na verdade é eliminar uma prova”. Em seguida, um pouco mais abaixo, também escrito à máquina: “Enciclopédia Britânica. Le Grand Encyclopédie”. Na sequência, o mais surpreendente dos conteúdos da página, uma frase escrita à mão: “Alhures, (aliorsum, em outro lugar). Este é o nome do espantalho”. Indescritível o impacto da minha surpresa, acompanhada pelo contentamento com esse achado. A compreensão do quanto a categoria espacial era cara ao romance emergiu, tornou-se límpida. *Aliorsum* nada mais é do que o vocábulo em latim correspondente a alhures, que, conforme indicado pelo próprio autor, significa “em outro lugar”. De acordo com essa anotação, portanto, teríamos aí o nome do Espantalho. Tal evidência corrobora a minha hipótese de que o nome do Espantalho fica deliberadamente oculto na obra, sendo o personagem sempre referenciado por seus doze epítetos. Além disso, é possível que tal ocultamento seja justamente o que liga o seu nome à frase disposta no meio da folha sobre o apagamento de pistas e sobre as expressões em desuso, constantes no início da página.

Parece-me muito significativo também que, no diário-ensaio, o Professor escreva:

[...] **o espantalho de Maria de França** liga-se ainda ao cenário através do seu discurso, onde, numa curiosa peça oratória em que se mesclam

frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlandas, enigmas, profecias e indagações metafísicas, divaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é **um ádvena**, perplexo (LINS, 2005, p. 157) [grifo meu].

Ora, o vocábulo ádvena é sinônimo da palavra alhures, similaridade que, a meu ver, realça a omissão proposital do nome do Espantalho na obra¹⁰⁰.

Ainda em relação à categoria espacial na obra é indispensável levar em consideração também mais uma observação do Professor, que condensa na passagem abaixo preciosas indicações:

A mobilidade, a incerteza, a fusão – as cidades de Recife e Olinda trespassando-se –, a iconografia da invasão holandesa projetando de algum modo a paisagem urbana no tempo e, ainda, a nota de ameaça, concentrada no gigantismo dos pássaros, **tudo isso transfigura em A Rainha dos Cárceres da Grécia o espaço**, tornando-o único, original, específico dessa obra e inteiramente refeito pela imaginação (LINS, 2005, p. 167) [grifo meu].

Eis, portanto, o vulto que assume o elemento espacial no romance de Julia Enone. Nesse sentido, não custa lembrar, como mencionado no primeiro capítulo desta tese, que, antes de se dedicar a escrever *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins estava envolvido com a composição de sua tese *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, defendida em 1973 e, portanto, com o estudo da categoria espacial na arte romanesca. O trabalho é precioso e traz uma série de observações, que não devem passar despercebidas tanto aos que se debruçam sobre os escritos de Lima Barreto, quanto aqueles que se empenham no estudo crítico de Osman Lins.

Assim, valho-me de considerações valiosas feitas por Lins em seu estudo, principalmente as que extrapolam a especificidade da escritura de Lima Barreto e se estendem a uma visão mais ampla sobre a Literatura em geral, como ele mesmo identifica logo no início do capítulo IV.

¹⁰⁰ Posteriormente, Elizabeth Hazin me mostrou um outro papel, do mesmo arquivo, constante de uma pasta intitulada “Letras” em que Osman Lins escreve à mão: “Alhures (aliorsum) – Este é o nome do Espantalho?”. Como se observa nessa anotação, diferentemente da citada aqui, Lins não afirma ser esse o nome do personagem e, sim, questiona-o. Sem dúvida, cabe averiguar qual das anotações teria sido escrita primeiro. Até que isso possa ser verificado, minha hipótese não pode ser confirmada, tampouco refutada, constituindo-se como motivação para o empreendimento de uma nova pesquisa, já por mim iniciada, na qual pretendo investigar, entre outras coisas, as implicações filosófico-literárias que o nome alhures (aliorsum - em outro lugar) traz para o romance. Registro ainda que, até hoje, não li em nenhum dos escritos sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, seja artigo, ensaio, monografia, dissertação ou tese, qualquer menção a essa anotação feita por Lins. Trazer à tona esse achado é, sem dúvida, acrescentar, nesse ato de compartilhamento, um pequeno tesouro junto àqueles que se dedicam ao estudo deste romance.

Ora, espaço e tempo ficcionais, embora sejam reflexos do mundo, são inventados muitas vezes para “subverterem – ou enriquecerem, ou fazerem explodir – nossa visão das coisas” (LINS, 1976, p. 64). Nesse sentido, há de se considerar que o tratamento romanesco dado ao espaço e ao tempo independe das correntes filosóficas que tentam absolutizar as definições sobre tais elementos, ainda que se saiba, e talvez dispondo dessa própria noção como motivação, que tais elementos são enigmas existenciais que sempre afligiram os filósofos.

Vemos Santo Agostinho, meditando sobre o tempo, expressar o célebre confronto entre a apreensão intuitiva e o pensamento discursivo: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer esta pergunta já não sei”. Muito antes, um discípulo de Parmênides, Zenão de Eléia, concebe o paradoxo da flecha. A cada momento do tempo, lembra Zenão, ocupa a flecha disparada um determinado espaço; ocupar um determinado espaço quer dizer: estar em repouso. Seria possível, somando vários repousos, obter o movimento, esse trânsito no espaço e no tempo? Conclui estar imóvel a flecha que voa – e talvez tenha razão. Mergulhados pois no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos. (LINS, 1976, p. 63).

É significativo considerar também que, para Lins, espaço e tempo configuram “entidades unas e misteriosas” (LINS, 1976, p. 63), podendo até mesmo serem tidas como móvel da ação (Cf. LINS, 1976, p. 67). A própria narrativa em si é algo inextricável, mesmo que se possa admitir o isolamento de um de seus aspectos a fim de se empreender uma análise sobre essa questão (Cf. LINS, 1976, p. 63). Assim, atendo-se mais ao aspecto espacial de arte literária, Lins lança as seguintes questões:

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*; e que também suas recordações e até suas visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como espaço psicológico, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”. Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a presença do espaço – e mesmo a reflexão oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido (LINS, 1976, p. 69)

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, todos os aspectos elencados nesse breve excerto despontam como uma espécie de jogo – e, embora não se possa falar de um “espaço psicológico”, as advertências do filósofo Hugh M. Lacey, autor de *A Linguagem do Espaço e do Tempo*, que Lins menciona, também parecem ter sido subvertidas. A onisciência de Maria de França se mescla ao espaço, tanto no presente da personagem, perambulando pelas ruas de uma Olinda/Recife fundida e assombrada pelos pássaros gigantes que ela imagina, quanto em suas visões do passado, quadros da invasão holandesa. O mesmo ocorre com o Espantalho, sendo ele próprio, como aventado na citação de Lins, espaço, algo que se evidencia por meio de alguns de seus epítetos, principalmente o Bâçira:

Concebido, expressa e confessadamente, para neutralizar em *A Rainha dos Cárceres* um componente do espaço – ou o que esse componente representa de ameaça real ou falsa –, o espantalho de Maria de França liga-se ainda ao cenário através do seu discurso, onde, numa curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas, divaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é um ádvena, perplexo.

Sua função, portanto, não consiste só em dispersar os pássaros desmesurados. Quem sabe, mesmo, se, em livro tão artiloso, infestado de passagens falsas, essa incumbência não será, demasiado explícita para ser verdadeira? Quem me assegura que o espantalho – o Teto, o Bâçira – **não seria criado antes de tudo para arremessar o seu discurso, de certo modo o vértice da obra**, ponto de encontro de muitos temas nela dispersos e aquele onde a linguagem, chegando a romper, incidentalmente, com os significados, alça-se a um diapasão de rara intensidade? (LINS, 2005, pp. 157-158).

O Espantalho é a humanização de um ser inanimado (não em termos de uma concepção naturalista, mas sob um enfoque existencial), de um elemento pertencente ao espaço, ligado ao campo e à agricultura, cuja emissão discursiva pode ser, inclusive, considerada como o vértice da obra, ou seja, o cume, o topo, o ponto mais altos do romance, outra clara referência ao espaço.

Em uma de suas falas, ele diz: “De onde venho, que havia? Parte-se neste L, neste L de viés, revirado L, a memória das coisas; vem o vento povoado de pássaros e sopra o pó do vivido para longe. Nasce outra memória” (LINS, 2005, p, 161). Mais adiante, o Professor explica que os vocábulos enigmáticos se ligam à cartografia e “traduzem verbalmente certas convenções do mapa de Marcgrave. A letra L, por exemplo, invertida e posta em diagonal, “L de viés, revirado L”, significa lugar despovoado, *domicilia*

deserta” (LINS, 2005, p. 162). Sua associação a categoria espacial vai se tornado inconteste.

É significativo também que, ao fim do romance de Julia – pouco antes de Maria de França se deparar com o homem que esmagará a mão com uma pedra, e mais uma vez incumbida de levar mensagens escritas entre o médico e o funcionário –, ela cruze o “Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam” (LINS, 2005, p. 45). A cena sugere que a personagem tem consciência do espaço que ocupa e do distanciamento entre si e os outros, denotando, ao mesmo tempo, a sua individualidade a partir do distanciamento social, ou seja, do não querer se misturar com os outros passantes, ou mesmo esbarrar neles. A sequência da narrativa corrobora essa compreensão: “À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância” (LINS, 2005, 45). Fica claro, portanto, que a personagem tem noção do seu próprio espaço e do que seja se colocar à espreita.

A concepção de espaço de Lins difere da compreensão mais geral na literatura de que o cenário funcionaria apenas como pano de fundo, sendo, portanto, estático e exterior aos personagens. Para o autor, o espaço romanesco “tem sido (...) tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (Cf. LINS, 1976, p. 72). A ênfase concedida ao sintagma “tem sido” é algo que ele mesmo faz questão de explicar em nota de rodapé.

Dizemos que *tem sido* e não que *é*. Move constantemente o escritor a necessidade de romper as normas, de contestar o que parece assentado. Não, seria, por exemplo, destituída de interesse uma **narrativa na qual o espaço se constituísse a partir da personagem**. Tal narrativa, aliás, já tem o seu modelo no *Gênesis* e em outros mitos cosmogônicos (LINS, 1976, p. 72) [grifo meu].

Parece-me que é exatamente isso que Julia Marquezim Enone faz: compõe o espaço a partir de sua protagonista, de seus movimentos e visões, como demonstrado até aqui.

No que tange à distinção entre espaço e atmosfera segue-se também a concepção de Lins. O que ele classifica como espaço social engloba “um conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que (...) assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais por vezes, **só em face desses mesmos fatores** adquirem plena significação” (LINS, 2005, p. 74) [grifo meu]. Cabe lembrar, como aludido

anteriormente, que a atmosfera ameaçadora reinante no espaço onde Maria de França se move advém de sua pobreza (algo que, por si só, enseja labuta em meio a urbanização), de sua luta contra o INPS, de sua compreensão limitada (semianalfabetismo e insânia) e da visão de pássaros gigantes e cenas de guerra, tudo imbricado com a ambientação, tal qual Lins escreveu em seu estudo sobre o espaço romanesco em Lima Barreto. Assim, seguindo a própria classificação feita pelo autor, é possível notar que, no romance de Julia, a ambientação é dissimulada, ou oblíqua, já que “os atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, pp. 83-84)¹⁰¹.

Penso haver, nesse ponto, mais uma confirmação da hipótese que esta tese levanta, a de que a matéria política é um componente interno, visto que o espaço, não apenas aquele externo à narrativa, exerce papel ativo na constituição da sua estrutura, tanto em termos de conteúdo temático quanto no modo como os elementos inerentes à composição romanesca – caracterização de personagens, tempo, espaço, atmosfera, ambientação, foco narrativo – apresentam-se e ecoam no romance.

Voltemos à invasão holandesa, que é explicitamente a invasão de um espaço, pois resta ainda considerar, conforme atesta o personagem-ensaísta, que as diversas alusões às cenas de guerra não são ostensivamente apresentadas na obra, ao contrário, aparecem paulatinamente e camufladas. Além disso, em suas interpretações, o Professor oscila em conseguir definir se a fusão entre Recife e Olinda serviria como motivo para a inserção da invasão holandesa no romance ou se ocorreria o inverso. Em meio à dúvida, conclui, evidenciando, em poucas palavras, toda a rebeldia da autora ante as fórmulas da composição romanesca:

Seja como for, aí reina, indiscutível, alheio a intenção e origem, o fenômeno de um problema romanesco fora dos padrões, instalado, pela ciência e pela intuição da escritora, na fronteira tênue onde a razão, fascinada, rende-se ao absurdo (LINS, 2005, p. 147).

¹⁰¹ Em seu estudo, Osman Lins cataloga três tipos de ambientação: franca, reflexiva e dissimulada ou oblíqua. Na primeira, reforça-se apenas a passagem do personagem pelo ambiente. Já na segunda, a reflexiva, a narrativa ocorre em terceira pessoa e diz respeito ao que é percebido pelo personagem. Já a dissimulada ou oblíqua “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83).

Aproveito o ensejo do vocábulo “reina” disposto no excerto acima para aludir que as questões políticas se entrelaçam de maneira inequívoca ao tema da conquista holandesa de Pernambuco e, conseqüentemente, aos elementos estruturais do romance.

Por esse ângulo, há de se considerar ainda que, ao invés de optar por aludir aos vinte quatro anos de ocupação holandesa em Pernambuco, ou mesmo à expulsão destes, Julia escolhe enfatizar as “duas semanas do assédio – iniciado a 15 do mês de fevereiro – culminando com a nossa rendição” (LINS, 2005, p. 137). Diante de todo o saque que o país sofre ao longo de sua história e da luta inglória de Maria de França, escolher eventos favoráveis, ou que representassem algum tipo de prosperidade, não teriam muito sentido na visão do Professor (Cf. LINS, 2005, p. 148). Além disso, as cenas de invasão, bem mais que as de expulsão, “refletem melhor a nossa realidade e a realidade de todos os países hoje ocupados – pelas armas, pelo ouro e por instrumentos menos palpáveis” (LINS, 2005, p. 148). Na sequência do mesmo raciocínio, ele pergunta ao narratário: “quem vê as forças que hoje nos invadem?” (LINS, 2005, p. 148).

O viés político da ponderação é pungente e revela que também os aspectos de degenerescência – guerra, invasão, exploração – não estão circunscritos ao livro de Julia, mas se espriam pelo diário do Professor por meio de inúmeras considerações, as quais evidenciam concordância com aquilo que a autora tenta expressar, ao mesmo tempo em que revelam a visão de mundo do próprio personagem-ensaísta e o posicionamento que *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, assume no período ditatorial em que foi escrito e publicado.

Essa evidência se torna ainda mais marcante e inegável quando percebemos que, em meio ao tema da invasão holandesa, mais precisamente no que se refere a Matias de Albuquerque ter mandado atear fogo nos armazéns do porto para que os invasores não saqueassem as provisões, o Professor faz menção à Guerra do Vietnã, que acontecia à época.

Imagens de pesadelo? Imagens de guerra, paralelas às que vemos, estes últimos dias, em todos os jornais e telas de TV. Tangidas pelo avanço da Frente de Libertação, ante a qual parece vã qualquer resistência, sendo iminente a rendição de Saigón, hordas de desertores e de civis sem destino inundam as zonas ainda não conquistadas. Soldados em fuga renegam a bandeira; violam as mulheres do seu país; atiram para matar até na mãe, se ela cruzar a estrada; alguns tentam escapar no trem de aterrissagem de um jato e largam-se nos ares, despencam, vão beber o mar da China. E se, tanto na guerra fantasmal do romance como na que revolve o Sudeste Asiático, muitos dentre os vencidos arriscam-se a fugir nadando, certos fatos – idênticos na substância – mudam de

aspecto. No Vietnã do Sul, um reator nuclear, dinamitado, voa pelos ares, para não cair em poder dos comunistas; em *A Rainha dos Cárceres*, o incêndio de entrepostos e navios impede que as mercadorias destruídas – fumo, algodão, pau-brasil e açúcar – aproveitem ao invasor (LINS, 2005, pp, 136-137).

Apesar das particularidades, a mensagem parece clara, em um universo no qual acordos políticos são substituídos por violência e dominação, a história sempre será a mesma e se repetirá na imagem de invasores e invadidos.

Em sua análise, o Professor lança ainda uma hipótese: Julia Enone teria eleito a invasão para enfatizar, subliminarmente, a luta de resistência. Justificando a sua interpretação, ele faz, em nota, um registro contundente:

Pode-se mesmo acrescentar que **essa mensagem** cifrada **tem um alvo preciso, o sistema político vigente**. A militância da futura escritora nos tumultos que agitaram, em sua juventude, a zona canavieira do Nordeste reforçaria tal interpretação. Mas não será isto limitar o alcance do motivo? **A resistência dos espoliados é um tema vigoroso. Representar a espoliação fere mais fundo do que representar a resistência** (LINS, 2005, p. 149) [grifo meu].

Soma-se a essa percepção, a inferência feita na entrada anterior do diário, que soa como chave para a compreensão do romance como um todo, servindo também como inspiração para a hipótese de degeneração política sustentada nesta tese: “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* exclui de sua temática o triunfo” (LINS, 2005, p. 148). Significativo que, na sequência, ainda na mesma entrada de 26 de abril de 1975, exatamente um ano após o primeiro registro no livro, o Professor escreva:

A heroína, membro de uma classe oprimida, bate-se durante anos contra a burocracia que a desnorteia e cuja língua tenta aprender, sempre em vão. Que viria a fazer, em obra assim armada, uma série de quadros “positivos”, evocando a vitória do país e a expulsão dos invasores? (...) Mas respondam-me se trouxe algum proveito a Maria de França e a toda a sua classe a derrocada de Holanda (LINS, 2005, p. 148).

É relevante observar, nesse aspecto, que a invasão holandesa não deixa de deflagrar também a espoliação advinda do período de colonização do Brasil, remetendo, ao mesmo tempo, à ditadura militar reinante naquele período, a eventos que se vinculam através do descaso com o povo, marca aguda e contínua na história do país, que, ao traspassar o romance, Lins acaba por trazer

[...] para a cena literária a discussão do papel histórico do oprimido e das formas arbitrárias de exercício de das várias facetas do poder. O romance, portanto, quer-se interpretante crítico do contexto, na tentativa de mobilizar o leitor e afirmar-se enquanto objeto estético (FIGUEIREDO, 2004, pp. 325-326).

Por outro lado, buscando suprir o que historicamente merece ser lembrado e ainda indicando algo que o romance de Julia pouco menciona, o Professor escreve:

Matias de Albuquerque, vencido, não entrega as armas, organizando – entre o Capibaribe e o Beberibe, os dois grandes rios do Recife, numa colina afastada da orla marítima, a igual distância de Olinda e do porto onde queimara os navios – o que viria a chamar-se Arraial do Bom Jesus, núcleo da resistência durante cinco anos. Brancos, índios, mestiços, escravos africanos e, depois, também os comandados negros de Henrique Dias, livres, resumiriam de maneira simbólica, nesse famoso reduto, a população brasileira. Sem que haja, no romance, nenhuma descrição do Arraial (e não podia haver, pois sua extensão e aspecto mudavam segundo as circunstâncias, hoje uma pastagem com dezenas de bois e amanhã uma incompreensível cidadela, rodeada de serpentes), faz Maria de França alusões esparsas a esse núcleo (LINS, 2005, p. 149).

O registro de uma resistência com pequenas vitórias não ameniza o caráter violento que advém da sanha de exploração que alguns povos infringem a outros.

Fomos – e ainda hoje somos – extorquidos de muitas maneiras por forças externas e internas que visam a minar o sentido mais elementar de nação. Reconhecermos tal exploração não é sermos refém de um engessamento que nos condena à imobilidade, mas, sim, significa assumir, sem escusas e tentativas de abrandamento, o fardo que nos foi legado e que persiste, a nós imposto. Assim, a rememoração do Professor da resistência de Matias de Albuquerque serve mais a uma confirmação da dignidade humana do que ao propósito de causar um efeito consolador de certa compensação, como já explicitado anteriormente.

A todos os elementos espaciais analisados até aqui se somam os que foram referenciados no primeiro capítulo, com ênfase ao deslocamento de Maria de França do campo para a capital (dois lugares que se mostram igualmente hostis, por motivos diversos). O perambular de Maria de França entre diversas repartições em busca de seu direito é o mote para o tratamento dado ao espaço no livro de Julia. É nesse transitar que Recife/Olinda vai-se erguendo no imaginário do leitor. E, desse modo, em contraste com as ruas, a visão do mar, o som da música e a dança poética do carnaval, que enche de vida

a cidade, os leitores são igualmente levados ao subsolo, ao hospício, à repartição pública suja e desleixada.

Chama atenção também que os nomes Maria de França e Ana da Grécia¹⁰² façam remissão a lugares, isto é, a dois países europeus: Grécia, da filosofia, da literatura, da dramaturgia, da política; França, do iluminismo, da revolução, dos Direitos do Homem. Ana da Grécia carrega o nome do país em que nasceu, mas não é difícil constatar, como se verá adiante, que o seu *modus vivendi* atesta um sentimento de não pertencimento, infringindo as leis penais de sua nação. Maria de França, mesmo que seja uma menção à escritora medieval Marie de France¹⁰³, remete a uma terra estrangeira, território que Osman Lins muito admirava e cujo lema revolucionário do século XVIII – Liberdade, Igualdade e Fraternidade – soa quase como um veto para a personagem, algo inacessível, distante. Maria não é do Brasil? Sim, nasceu neste país, não sendo parte, porém, do todo social, pois se vê perdida, incompreendida, como que vagando por uma pátria estrangeira. Pode ser também que o seu nome faça um contraponto com a questão do exílio, situação que estava sendo enfrentada por muitos brasileiros naquela altura da ditadura militar, levando a equacionar o aniquilamento da identidade com o desenraizamento de um lugar, consubstanciando, então, a falta aguda de pertencimento. Note-se, ainda, que o título do romance contém a palavra “cárcere”, referência a um espaço de privação, dor e lamento, igualmente uma advertência de que o leitor, conforme atesta o Professor, não irá se deparar com uma história de triunfo. Assim, a remissão a esses três locais: França, Grécia e cárcere, mediante as conotações metafóricas que o texto instiga, contribuem para que se perceba novamente o primado da categoria espacial na obra.

Penso ter demonstrado amplamente como o espaço se relaciona com os elementos narrativos do romance de Julia Enone, ainda que outros componentes espaciais sejam abordados no decorrer deste estudo. Ademais, a ênfase dada à hipótese do Professor de que a autora-personagem introduz o motivo da *invasão* para perscrutar o da *resistência* trouxe à tona o conflito mais amplo entre a espoliação e o enaltecimento da defesa da dignidade, com destaque à degenerescência da política.

É salutar considerar, nesse ponto, que o espaço público, por excelência espaço político, não nasce *no* homem e, sim, *entre* os homens, a partir da liberdade e da

¹⁰² Embora a personagem Ana seja extraída da realidade empírica, como mostro adiante, e seja de origem grega, é Osman Lins que junta o seu nome ao país, compondo, assim, Ana da Grécia.

¹⁰³ Ver o primeiro capítulo.

espontaneidade dos diferentes seres humanos, pressupostos explicitados na introdução desta tese e que se fundamentam no pensamento político de Hannah Arendt.

Ora, o termo “público” possui duas dimensões complementares: enquanto mundo comum, “(...) representa o espaço dentro do qual os homens se relacionam (...) palco construído por mãos humanas para que cada um encene nele a sua vida” (XARÃO, 2000, p. 97), porém, como espaço de aparição equivale àquilo que vem a público para ser visto e ouvido.

Neste mundo em que chegamos e aparecemos vindos de lugar nenhum, e do qual desaparecemos em lugar nenhum, Ser e Aparecer coincidem. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende em seu ser, isto é, em sua qualidade de aparecer, da presença de criaturas vivas. Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é próprio para ser percebido por alguém. Não o Homem, mas os homens que habitam este planeta. A pluralidade é a lei da Terra (ARENDR, 2018b, p. 35).

Tem-se, daí, que o espaço público, enquanto *espaço de aparição*, e o espaço público, enquanto *mundo comum*, complementam-se, pois aparecer no mundo “não quer dizer outra coisa senão conviver com outros semelhantes. Essa convivência significa dizer, basicamente, que há um mundo de coisas intermediando o aparecer de cada um” (XARÃO, 2000, p. 17).

Posso vislumbrar aí Osman Lins e a sua obra. O artesão confeccionando a arte que terá e trará, simultaneamente, visibilidade ao mundo. Eis a atividade narrativa: tornar manifesto o que antes era só pensamento. Não que o pensamento possa fabricar sozinho obras tangíveis, mas no sentido de que ele precede ao produto que efetivamente se materializará pela mão do artífice. O que vemos ocorrer, então, é pura magia: o invisível se torna tangível e o mundo ganha durabilidade por meio dos livros, pinturas, partituras musicais. Contudo, para Lins, não basta inspiração. A mão do artífice precisa dominar a técnica, moldar a matéria. Sem isso, não há aparição possível e, sem aparição, não há mundo comum, tampouco possibilidade política.

A figura do mago esmaece se sobrepondo a ela a imagem do trabalhador, alquimista que suprime a própria subjetividade em nome da objetividade do mundo que irá construir: “(...) Não abduco de minha lucidez; do que escrevo está banido o acaso” (LINS, 1969, p. 15).

Fazer uma obra literária não é, desse modo, mero passatempo ou atuação de forças metafísicas sobre o autor. Ciência e técnica clamam método e metodologia na busca exaustiva pela perfeição.

O verdadeiro escritor (...) ambiciona (...) erguer as frases à altura do que tenta exprimir; atingir um ponto em que se interpenetrem o texto e o sentido. Demanda tal projeto, a par de grande esforço, extrema intimidade com a língua, com suas possibilidades, seu ritmo, suas inflexões (...). Tais exigências englobam a capacidade, indispensável ao escritor (...) de organizar a obra. O seu trabalho em busca da palavra é rigorosamente orientado (LINS, 1969, p. 200).

Vejamos, assim, na construção desse espaço literário como se articula a categoria temporal, frisando de antemão, entretanto, que muitos de seus aspectos estão irremediavelmente enlaçados com a categoria espacial.

Aliás, nesse ponto da análise, cabe perfeitamente bem o conceito bakhtiniano de *cronotopo*, que diz respeito à “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente, assimiladas em literatura (...), nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo” (BAKHTIN, 2002, p. 211). O ponto chave dessa concepção se assenta, portanto, no entrelaçamento das duas dimensões. Assim, vale destacar que:

O que mais vai interessar a Bakhtin é o *cronotopo* como gerador de sentidos na construção da narrativa. O que é que o tempo e o espaço representam para os personagens de determinado gênero narrativo? Que efeitos os *cronotopos* provocam nos personagens e na visão de mundo de um conto ou romance? (NUTO, 2018, s. p.).

Sem dúvida, é exatamente essa ideia de entrecruzamento e complementariedade das duas dimensões que anima a obra de Lins. Reafirmo, desse modo, que abordá-las separadamente tem o propósito somente de traçar um caminho mais didático, que, paralelamente, acaba por realçar o modo pelo qual essa fusão entre espaço e tempo afeta o romance de Lins.

No primeiro capítulo desta pesquisa, vários indícios acerca da categoria temporal foram evidenciados. É possível rememorar, por exemplo, que, no primeiro contato que o leitor empírico tem com Maria de França, a partir do resumo do Professor, a questão espaço-temporal já é evocada, tanto na migração da família da personagem do interior para a capital, que se relaciona às condições climáticas, usualmente chamadas de

condições do tempo, quanto em certa antecipação dos acontecimentos futuros da história, ligados então à reflexão da heroína sobre dependermos de coisas que estão fora de nosso controle. Registrou-se, igualmente, em relação ao tempo futuro, a associação feita, pelo personagem-ensaísta, entre a estruturação dos capítulos do livro e a quiromancia – arte de vaticinar o futuro através da leitura das mãos –, sendo destacado, ainda, as aterrorizantes predições acerca da vida e até da morte de Maria de França feitas por Antônio Áureo, o espírito que acompanha a heroína e a voz que ela ouve embaixo da cama (Cf. LINS, 2005, pp. 19 e 20)¹⁰⁴.

Não menos relevante é o fato de Maria de França pleitear uma pensão **temporária** ou mesmo **vitalícia** (Cf. LINS, 2005, p. 106), termos que indicam clara temporalidade. O mais marcante, entretanto, é o inexorável tempo que a personagem gasta nas repartições previdenciárias e na espera de que o benefício lhe seja concedido. Sua exaustiva saga, descrita no capítulo anterior, que gira em torno da obtenção da pensão, repete-se indefinidamente sem que nenhuma alteração significativa ocorra. Assim, o cerne da ação em sua história é manifesto pela lentidão dos trâmites de seu processo, acrescentando ao livro mais um aspecto desolador, como se o suplício da heroína se desse “fora do tempo, no sempre-nunca, no inferno” (LINS, 2005, 220).

Entre as várias menções que o Professor faz à peregrinação da heroína, a que se segue é deveras significativa para elucidar o conflito entre o que ela pleiteia e a demora em alcançá-lo.

O tempo foge sem que ele retorne e sem que o despacho relativo à pensão de Maria de França efetive-se. Decidem, ela e a mãe, ir novamente à rua do Riachuelo; espantadas, ouvem que a curadoria, estabelecida **mais de um ano após o período de carência**, isto é, **mais de um ano depois** de paga a duodécima mensalidade como segurada, não tem validade para a instituição. **Para ser válida, só retroagindo, voltando atrás algum tempo** (LINS, 2005, pp. 43 e 44) [grifo meu].

É em meio a essa longa espera de Maria de França que se chega a um dos pontos mais tensionados da narrativa: a descoberta do porquê do título do romance. Já quase nas últimas páginas toma-se conhecimento de uma substantiva informação: Maria de França se sente atraída pela palavra impressa. Não que haja na atitude qualquer indício de uma significação cultural, adverte o Professor, mas como algo que ocorre automaticamente em sua consciência anômala.

¹⁰⁴ Conforme mencionado no capítulo anterior.

[...] em trânsito num mundo que não entende, o acesso à infinidade de escritos que a submergem – embalagens de remédios e de enlatados, bulas, volantes, almanaques, folhetos populares, letreiros comerciais, cartazes de rua, folhas soltas de jornais – só contribui para ainda mais atordoá-la. Principalmente o acesso a pedaços dos diários e das revistas ilustradas. É certo que nem uma vez ela adquire nas bancas o jornal do dia, e não parece ocorrer-lhe que esse ato seja possível (...). Maria de França recebe-os, em pedaços e quase sempre fora de tempo (...), nos jornais, embora leia nomes e fatos, só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua órbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos (LINS, 2005, pp. 213-214).

O limitado interesse da personagem pelo o que ela lê repete a sua incapacidade de apreensão da riqueza, como referenciado anteriormente. Além disso, causa surpresa perceber que **os jornais estão presentes nas duas camadas do romance**: a do real-imaginário, em que o Professor está e a do imaginário-imaginário, no qual Maria de França se move. O personagem-ensaísta se incomoda, ante as notícias que seleciona, com o caráter fragmentário das informações jornalísticas, que, como se abordará mais adiante, reflete, entre outras coisas, a descontinuidade na estruturação da obra.

Em um desses retalhos de jornal, Maria se depara com a ladra Ana da Grécia e, encantada com sua história, faz dela um “ideal permanente”, embora sempre inacessível (Cf. LINS, 2005, p. 214).

Ana da Grécia, que faz questão de não usar armas, cruza o país cometendo inúmeros latrocínios. Presa e condenada em várias cidades quando não conseguia a revisão do processo ou mesmo o perdão, fugia sem deixar vestígios, não obstante fosse sempre detida novamente em outros locais, “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” (LINS, 2005, p. 215). Célebre em todo o país, passa a ser chamada, então, de rainha dos cárceres da Grécia. Praticamente no fim da linha de sua carreira de furtos, um juiz, cioso por demonstrar ao público a maldade que ela guardava por trás do olhar, lança-lhe uma pergunta cuja resposta também ganha fama, sendo a única registrada durante todos os seus anos de idas e vindas pelas prisões: “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, p. 2015).

Maria de França, contudo, não compreende a resposta. São justamente a astúcia e a altivez de Ana da Grécia os atributos que ela admira, o modo como se move majestosa,

insubmissa entre tribunais e presídios. Com efeito, a fala de Ana desponta como uma espécie de enigma, não por ser truncada ou algo do gênero, mas por insuflar questionamentos no leitor empírico e no próprio Professor, que, mediante a frase, registra: “Mesmo eu, posso dizer que a entendo? Limito-me a suposições” (LINS, 2005, p. 216).

As conjecturas do personagem-ensaísta trazem reflexões valiosas tanto para a análise literária do romance quanto para o caráter efêmero da existência humana.

O tempo acumula mudanças no espaço. **Para não saber de que modo ele passa, Ana**, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: **foge das transformações nas coisas** e, assim, de apreender **um dos modos do fluir do tempo** (LINS, 2005, p. 216). [grifo meu].

As suas observações emprestam significação não somente à resposta de Ana, mas a relação dessa argumentação com aspectos do romance. Ele continua:

Qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo. Por isto **Ana recusa todo compromisso regular**, fugindo sempre das circunstâncias **que façam algo crescer de suas mãos**. As coisas de que se apossa e que, de nenhum modo, ajudou a produzir talvez não lhe pareçam trazer a marca do tempo (LINS, 2005, pp. 216-217) [grifo meu].

A explicação do professor torna, pois, a frase cada vez mais esclarecedora, “**saber de que modo**” significa “**tomar conhecimento das alterações**” que a passagem do tempo imprime às coisas, ou seja, ‘saber’ assume o sentido de ‘se dar conta’ e não na acepção filosófica de se alcançar um Conhecimento Verdadeiro sobre o tempo e suas variações. Afinal, a personagem é uma ladra e não uma pensadora elucubrando questões metafísicas. A sua recusa a qualquer compromisso que faça com que algo cresça em suas mãos guarda mais de um sentido. Primeiro, indica que, diferentemente de Maria de França, Ana não está inserida no mundo do trabalho. Aliás, tal qual a mãe da heroína, que se muda com a família do campo para a capital (Cf. LINS, 2005, p. 17), Ana da Grécia “odeia os instrumentos agrícolas” e prefere as cidades ao campo porque nelas “sente menos o evoluir das estações” (LINS, 2005, p. 217). Em segundo lugar, não querer que nada floresça sob os auspícios de seu labor, opõe-se ao ofício escritural da literatura, ao mesmo tempo que a sua vida de andanças e furtos faz lembrar a jornada errante de Julia por Recife e Olinda, bem como a carta, mencionada no primeiro capítulo, na qual diz que **antes de iniciar seu livro**, tudo foi para ela “preparação, espera, **rapinagem**” (LINS,

2005, p. 9) [grifo meu]. É como se Julia, antes de se entregar ao propósito primordial de sua vida – o de escrever um romance – fosse como Ana, fugindo de seu destino e rapinando nos livros que leu a chave para a sua própria escrita.

Por mais que não queira apreender o modo como o tempo passa, Ana da Grécia é forçada a isto. Tudo acontece como em um ciclo: seu temor lhe conduz a uma vida de crimes e estes, por sua vez, ensejam sua maior punição: “**Fuga impossível. Luta inglória. Ana da Grécia foge de entender o curso inexorável do tempo e é atirada nas prisões, para sentir nessa imobilidade o viajar do tempo e então desesperar:** este o castigo seu” (LINS, 2005, pp. 216-217) [grifo meu].

Dessa maneira, quando Ana está presa, com pouca mobilidade, é inevitável que apreenda a passagem do tempo, diferentemente do que ocorre quando está em movimento, viajando, sendo exatamente este o motivo que faz com que a prisão seja sua maior sanção, impulsionando-a sempre a fugir. Reforcei essa imagem, já que, geralmente, acontece exatamente o contrário, isto é, na maioria das narrativas e depoimentos sobre a prisão, quando se está detido, imóvel o tempo aparenta não passar, e quando se está em movimento a percepção do fluxo temporal se torna mais veemente. Incitado por essa antinomia, o Professor questiona a lógica que anima o entrelaçamento entre o medo que Ana tem de saber de que modo o tempo passa e a sua fuga.

Mas acaso não ama de algum modo os interiores dos presídios exatamente porque a imutável nudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso ao tempo? Neste caso, por que foge? **Teria sempre fugido no momento em que,** em alguma oliveira vicejando no pátio ou no modo como o vento passava a soprar nas muralhas, **pressentia o perigo de entender?** (LINS, 2005, p. 217) [grifo meu].

A ilação é inconclusa, e novas pistas são fornecidas. Esquivando-se de reconhecer as marcas do tempo em seu próprio corpo, só por acaso Ana se olhava nos espelhos e “mal sabia como era seu próprio rosto”, de modo que podia se imaginar sempre jovem, chegando até mesmo a questionar: “O tempo passava?” (LINS, 2005, p. 217).

“Pobre Ana!” (LINS, 2005, p. 218), escreve o Professor, comovido por sua malfadada tentativa de escapar a percepção do modo como o tempo passa.

Maria de França, tomada de admiração pela ladra grega, não capta o intrínseco fracasso de Ana em seu percurso de aventuras. E assim:

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 (LINS, 2005, p. 218).

Nota-se, claramente, que o seu fascínio por Ana vem da habilidade que a rainha dos cárceres da Grécia tem em se mover pelas instituições. O excerto causa compaixão no leitor. Maria anseia ser outra, “metamorfosear-se”, algo que somente transcorrerá plenamente com o Professor, que se transmuta em Espantalho. Mas a piedade se esvai quando se percebe o jogo de reflexos. Quem pode fugir de saber o modo como o tempo passa? Maria de França, a quem a noção da passagem do tempo escapa.

De que modo passa o tempo? Tinha medo de outras coisas, não de penetrar este segredo. Ajuda-a uma incapacidade da qual nem sequer se apercebe: [Maria de França] confunde as referências temporais. Amanhã, no seu espírito, é uma noção impenetrável e nunca se transforma em hoje, em *ontem*:

Antes que seja cedo.

Quando agora foi outrora?

Jamais depois de ontem se hoje vai e já regressaria.

Dudu, anjo meu, hoje é ontem?

Tarde demais para depois e mais ainda para nunca, sabem, sabiam?

Cedo e tarde se anulam na mesma vaga concepção, assim como *depois*, que simultaneamente, também *sempre é ontem* (LINS, 2005, p. 218, 219)¹⁰⁵.

Maria de França é, na verdade, tudo que Ana da Grécia gostaria de ser. Ana não é vitoriosa em seu intento. O romance exclui o êxito. Ironicamente, algo que lhe é tão caro e sofrido é facilmente alcançado pela outra, em sua loucura tão enigmática quanto poética, ainda que Ana jamais tome conhecimento disto.

Maria de França vive o presenteísmo e, por isso mesmo, a sua enunciação, como mencionado mais de uma vez, dá-se sempre no presente do indicativo. Desse modo, como constata o Professor, o leitor empírico toma conhecimento pleno de que “Maria de França não nomeia essas alterações de perspectiva entre o eu e certas configurações do tempo – e como que flutua numa extensão sem fim, propensa à imobilidade, sim, oposta a qualquer imagem fluvial, **uma extensão, sim.**” (LINS, 2005, p. 219) [grifo meu]. Vê-se,

¹⁰⁵ Os recuos dentro da citação, tal qual o original, indicam as falas de Maria de França em meio à descrição feita pelo Professor.

novamente, a primazia dada à categoria espacial no romance, já que, na consciência da heroína, o tempo se transmuta em espaço. Além disso, embora evoque a questão temporal, Ana da Grécia, conforme indica o Professor:

[...] figura associada ao espaço, sempre em movimento, parece um tanto à margem de todo o esquema temporal dentro do qual surge. A sua confissão, de que a moveria de um extremo a outro da Grécia, de um extremo a outro da vida, o temor de saber de que modo passa o tempo, não seria também um golpe falso, um truque (Julia M. Enone aprendendo com a sua personagem), encravando-a ilusoriamente numa temática da qual na verdade está separada? (LINS, 2005, pp. 220-221).

Eis mais uma questão axial que se liga ao desvelamento da obra e às várias possibilidades que enredam uma criação romanesca.

É interessante observar, ainda, que em sua análise sobre o romance grego, mais precisamente o romance de aventura, Bakhtin, ao elencar algumas características, destaca que “todas as ações dos heróis do romance grego reduzem-se apenas a um *momento obrigatório no espaço* (fuga, perseguição, buscas), ou seja, a uma *mudança do lugar espacial*” (BAKHTIN, 2002, p. 229). Em seguida, sublinha que, nesses casos, as provações que o herói passa visam realçar suas qualidades de coragem, destemor e inteligência (Cf. BAKHTIN, 2002, p. 230). Obviamente, embora *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não seja um romance grego, julguei a relação procedente, já que há uma remissão na obra ao nome do país e que tais traços, elencados pelo pensador russo, estejam presentes no contexto que envolve a personagem Ana da Grécia.

Aliás, no que diz respeito a essa personagem, ressalto que as imbricações entre real e imaginário não estão circunscritas apenas ao livro de Julia, e que Osman Lins extraiu o título de seu romance de um pequeno recorte de revista, o qual, em poucas linhas, descrevia as façanhas de uma certa Ana que vivia na Grécia. A seguir, pode-se ler a transcrição da notícia guardada entre os papéis de seu acervo:

O nome, Ana, ela manteve durante mais de cinquenta anos. Mas variou de sobrenome sempre que teve que começar vida nova, ao fim de mais um período de cadeia. Primeiro foi Despina (nome de casada) e ultimamente vinha usando um Gheogio, depois de ter sido sucessivamente Santippe, Panavvolis, Papagheogjiu e Samatiu. Aos 70 anos considerada pela própria polícia a “rainha dos cárceres da Grécia” (passou por eles um mínimo de quinze vezes), não desistiu ainda do crime. Sua especialidade era a falsificação de assinaturas, mas com a

vista fraca, mudou de ramo. Recentemente prenderam Ana no Pirineu, onde roubava chocolates em um supermercado¹⁰⁶.

É fascinante observar como uma pequena notícia, que provavelmente restou incólume para a maioria, transforma-se em arte nas mãos do escritor. Ana da Grécia, personagem muito mais intensa e complexa do que a mulher que a inspirou, agrega ao romance uma valiosa dimensão político-existencial. Se, por um lado, a data de publicação do recorte, maio de 1974, como mencionado na nota ao fim da citação, indica que a obra de Lins já estava sendo escrita há um mês sem que ele tivesse ainda uma esquematização completa do que seria o romance (Cf. VENTURA, 2018, p. 45), por outro, demonstra a abertura e a sensibilidade do autor para captar e transpor para a sua narrativa acontecimentos cotidianos de vidas que possuem pouca ou quase nenhuma visibilidade. Daí Lins declarar, em uma entrevista, o processo de composição de sua obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em comparação com *Avalovara*, seu romance anterior:

Quando saiu *Avalovara*, tive oportunidade de falar do rigor com que esse romance tinha sido construído. Foi estabelecido um esquema muito rígido e seguido rigorosamente. Um esquema que certa maneira recusava ser afetado pelo tempo em que o livro estava sendo composto, embora ali houvesse alguma intromissão do tempo histórico. Com *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, eu, como sou um autor bastante inquieto e que encontro o melhor da minha alegria como escritor exatamente na experiência e na aventura, parti para uma estrutura até certo ponto inversa à de *Avalovara*. Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver esse esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário de tal modo que os trechos do diário que chegam ao leitor são datados exatamente do dia em que estavam sendo escritos. Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. Uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou na obra determinadas sequências que não estavam previstas inicialmente. Quer dizer, **é um livro cuja composição foi exposta declaradamente ao tempo** (LINS, 1979, p. 246).

Fiz questão de transcrever esse fragmento da entrevista, ainda que longo e relacionado a seu outro romance, por nele ser possível observar como elementos

¹⁰⁶ O fragmento se encontra na pasta “Notas para a(s) História(s)”, que integra o catálogo de originais dos escritos do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Em sua pesquisa de mestrado, Thayla Ventura descobriu que o recorte com a história de Ana, havia sido publicado na revista Realidade, em maio de 1974. Descoberta que se encontra na página 44 de sua dissertação, inclusa no repositório de dissertações e teses da UnB com o título: *A Rainha dos Cárceres da Grécia: um exercício de imaginação* (VENTURA, 2018).

temáticos entram na narrativa, como a cheia do Capibaribe, ou mesmo a invasão holandesa, revelando, simultaneamente, a relevância da categoria temporal na própria fatura da obra.

As questões espaço-temporais do romance impelem que a análise se volte ainda a um outro personagem, o Espantalho, o qual, sendo também o Professor, demarca a fronteira e a conseqüente imbricação entre as “duas” obras: a de Julia Enone e a de Osman Lins.

Quando Ana da Grécia surge no livro, o leitor empírico já está quase no final de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. O texto já não é mais um diário – a sua última entrada ocorre dia 23 de setembro de 1975 –, e depois não há mais indicações de datas, apenas pequenos espaçamentos entre um fragmento e outro, o que não deixa de ser um indício gráfico do espaço no próprio livro. Toda a narrativa se prepara para o discurso final do Espantalho, o Báfica, nome que, como já explicitado, refere-se a um lugar, uma fronteira, limite de tudo que os desbravadores conheciam de Pernambuco e que, paradoxalmente, passou a se referir ao nome Espantalho de Maria de França, “associado à imensidão do mundo, ao que transgride, ao que não se deixa prender por mais nada” (HAZIN, 2016b, p. 290)¹⁰⁷.

A conjunção tempo e espaço conduz o leitor empírico em direção a zonas insondáveis, fascinantes.

No final da *A Rainha*, a fusão do autor (do diário) e do personagem (do livro analisado), **altera drasticamente o ritmo das horas que passam (em que espaço de tempo tudo aquilo se dá?)**. Também alterado é o espaço – imenso – por onde passam o Báfica e Maria de França em direção aos longes, a distâncias não mensuráveis (HAZIN, 2016b, p. 289) [grifo meu].

Essa alteração espaço-temporal convida a considerar alguns elementos extratextuais do livro de Julia Marquezim Enone. Portanto, passo agora a enfocar aspectos de uma construção romanesca mais declaradamente creditada ao autor empírico e que desafia, igualmente, os cânones da criação literária.

Como já mencionado, esse romance de Osman Lins se apresenta sob a forma de um diário-ensaio, o que por si só já revela algo de inusitado, ainda que não de todo original. O híbrido de gêneros – romance, diário, ensaio – confere, propositalmente, à obra uma

¹⁰⁷ Ver primeiro capítulo. Caso haja maior interesse pela origem da palavra e interpretações mais amplas de seu sentido no romance, sugiro a leitura do artigo, *O Báfica* de Elizabeth Hazin (2016).

forma fragmentária e crítica que, entre outras nuances, constitui-se como oposição ao discurso oficial e contínuo, que exige apenas aceitação e servilidade, como aquele ditatorial e ufanista em que o país estava mergulhado àquela época. A dimensão política da escolha parece axiomática.

Nota-se, assim, que os desafios aos esquemas romanescos dogmáticos feitos por Julia M. Enone estão claramente presentes na armação estrutural mais diretamente engendrada por Lins, havendo uma confluência entre as concepções romanescas da autora-personagem e do autor-empírico.

O modo como o tempo é engendrado no romance permite que haja, simultaneamente, uma demarcação cronológica, pontuada pelas datas do diário e uma descontinuidade, advinda da não linearidade de temas que o Professor registra em cada entrada (Cf. CAIMI, 2004, p. 349).

Ao iniciar a leitura, conforme já mencionado, não se sabe quem escreve o diário. Somente aos poucos, vai-se desvendando o narrador. Isso não impede que, de imediato, perceba-se que a narrativa emana saudade, nostalgia e pesar devido ao fato de o narrador se dar conta **das marcas que inexoravelmente o tempo infunde às coisas**. Eis que se coloca desde as primícias da obra levantada pelo medo de Ana da Grécia.

Tal enlace pode ser observado ainda em outra passagem. O Professor conta que, ao ler uma das falas do Espantalho posta no livro, intuiu que a inspiração para Julia surgiu de um momento singular entre eles:

Estávamos na sala, e ela costurava, a cabeça inclinada. Que inadmissível acuidade lhe haveria permitido sentir o meu olhar e, daí, alcançar o que pensei? Observo o seu rosto, a pele um tanto castigada do seu rosto puro e de ossos leves, sempre alterado por manchas lívidas ou súbitos rubores. Vejo-a, no seu alheamento, frouxa a vigilância aos músculos da face: finas rugas verticais começam a acumular-se no lábio superior, trinta e três anos e já se delineia, prematuro, um traço de senilidade. Envolve-a, mudo, na minha compaixão, ela, a quem amo, envelhece, a sua juventude foge entre meus dedos. Julia ergue a cabeça, grandes olhos plácidos, as lentes polidas e os aros redondos, prateados, sorri com o se de nada soubesse e diz: “Está quieto!” (LINS, 2005, p. 159).

Sem dúvida, o trecho é precioso por trazer uma das poucas descrições físicas de Julia. Porém, o que desejo ressaltar advém da **percepção do Professor das marcas que o tempo deixa** (tema que mais de uma vez se enlaça com o medo de Ana da Grécia: saber de que modo o tempo passa). Ao perceber que ele estava elucubrando sobre o seu

envelhecendo, Julia disfarça e emite o comentário “está quieto”, fingindo nada saber. Todavia, nas linhas seguintes, o Professor acrescenta: “Mas sabe, viu sem me ver, leu-me” (LINS, 2005, p. 159). O ponto em questão é que a cena, segundo ele acredita, foi fonte de inspiração à fala do Espantalho transcrita abaixo:

Mulher! Tão moça ainda, e os lábios enrugando? A mocidade vai, foi, era, ser é perecer, lê-ô-lê, lê-ô-lá, o rosto baixo, e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando os pássaros, mas não o tempo, debando os pássaros, não a corrupção, os pássaros debando e só (LINS, 2005, p. 159).

O entrelaçamento entre os dois estratos narrativos, por meio da questão temporal, torna-se evidente. Além disso, o episódio desvenda ao leitor empírico não somente a origem/inspiração para a referida fala, mas o sentido que ela enseja.

Além disso, ainda sobre o início do romance, cabe destacar que a primeira entrada do diário na obra registra que Julia está morta. O narrador revela que deseja escrever sobre ela para “ocupar as horas vagas”. Relata ver com frequência as fotografias deixadas por ela, escutar as gravações das conversas entre eles, e ler, inúmeras vezes, as anotações feitas pela amiga. Ora, fotografias, gravações de áudio e anotações são expedientes que buscam fixar algo no tempo. Apesar de dispor desses meios para recordar, a sua melancolia é explicitada quando admite: “As conversas diárias, estas se perderam; delas, com uma aguda noção do irre recuperável, só fragmentos consigo reconstruir” (LINS, 2005, p. 7).

Importa considerar que se a ideia de escrever o ensaio já estava presente na primeira data apresentada da obra, o projeto apenas se definirá plenamente quase dois meses depois. Essa demora demonstra um processo de reflexão do personagem, que, cuidadosamente, “fazendo e refazendo planos”, vai trilhando os próprios caminhos. Ademais, vê-se a categoria temporal na crítica lançada aos escritores do gênero, que (em sua maioria) obedecem a convenções que os mantêm ocultos e impessoais, como se fossem seres abstratos e atemporais a proferirem um discurso, algo que o Professor se recusa a fazer.

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 ocorreram (LINS, 2005, p. 14) [grifo meu].

A categoria temporal está marcadamente presente, portanto, na própria resolução de escrever um ensaio deliberadamente engendrado dentro de um diário, gênero narrativo que se caracteriza de imediato por assinalar datas, isto é, indicações temporais, e que oferece ao narrador a possibilidade de construir um discurso mais livre, abrigando reflexões, visão de mundo, seleções de notícia jornalísticas, dúvidas e temores, pequenos dados biográficos seus e de Julia, e até mesmo alguns diálogos com a sobrinha e o barbeiro.

O diário opera, desse modo, uma ponte entre as camadas diegética e extraficcional. Ao decidir o rumo que irá seguir, o personagem-ensaísta deixa clara sua proposta e lança as sementes de tensão do romance, antecipando, de certa maneira, aquilo com o que o leitor irá se deparar: “Vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias. Que, procurando iludir a solidão, eu não me transforme definitivamente em sua presa” (LINS, 2005, pp. 14-15).

Outro aspecto fundamental é que o Professor conta que mimeografou sessenta e cinco exemplares do manuscrito de Julia para distribuí-los entre pessoas interessadas na arte romanesca e que dedicar um ensaio literário a tal obra constitui uma tentativa de salvar o romance do esquecimento. Acrescenta que até mesmo esse gesto, o de fazer cópias em uma “obsoleta máquina a álcool”, alude a uma reminiscência: “quem se ocupa de livros deve sempre recordar, e a volta a esse extenso período, acredito, não é de todo improvável, a reprodução manuscrita” (LINS, 2005, p. 9).

Eis uma menção a Idade Média e à época dos copistas. Essa não será a única, há também na obra a referência a *Titivillus*, “o demônio da transcrição infiel: ocioso, instalava-se nas *scriptoria*, induzindo a erro os copistas” (LINS, 2005, pp. 56-57). A alusão a tal entidade se liga ao nome de Alberto Magno de Titivila, protetor espiritual de Rônfilo Rivaldo, um dos amigos de Maria de França, que, apesar de analfabeto, abre uma escola, entre outras façanhas. Contudo, não se ocultaria nessa alusão ao demônio *Titivillus* um liame com os lapsos de memória que o personagem-ensaísta passa a ter? Penso que sim, inclusive quando ele registra datas inconsistentes em relação à vida de Julia e/ou oferece informações imprecisas nas notas de rodapé, como evidenciado no primeiro capítulo.

No livro de Julia, a questão da memória se relaciona com a gata desmemoriada de Maria de França. Seu nome – Mimosina ou Memosina (a grafia não faz diferença) – é uma desfiguração do nome Mnemósina (Cf. LINS, 2005, p. 205), deusa grega da

memória, mãe das nove Musas. A oposição entre o nome da gata e aquilo que ela simboliza soa como ironia.

Todavia, a aparição da gata no diário-ensaio, como mencionado no capítulo inicial, remete aos problemas mentais que o Professor está tendo, pois apenas no fim do romance, no antepenúltimo dia de registro no diário, é que ele conta ao narratário sobre essa personagem. Admitindo, ali, atônito, não ter percebido antes a presença de Mimosina no romance, problematiza, então, a validade de seu ensaio:

A confissão que agora escreverei, não a ousaria nenhum verdadeiro ensaísta, ocupando-se de obra literária. Seria admitir imperdoáveis fendas na sua capacidade de análise e, mesmo, **possível turvação do espírito** (...). Vi, 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 e esgueirar-se, o rabo fino e baixo, junto ao meio-fio, desaparecendo entre as grades do esgoto. Como se este animal corrompido viesse das ruas e se escrevesse, com infinitas dissimulações, no romance que confronto, ampliando-o, aí o reencontro. Há quanto tempo, vigilante, revolve o cerne desse livro! **A gata de Maria de França ocultara-se entre uma frase e outra**, como sob móveis e folhagens, **subtraindo-se a mim – e só há pouco a descobri**, segui-lhe a deterioração, perplexo (LINS, 2005, p. 203).

É difícil não ver aí, nessa “turvação do espírito”, um indício de insanidade enleado ao esquecimento, conforme já aludido. Note-se que ele mesmo se admira de, apesar de tantas leituras, não ter percebido Mimosina. É significativo, também, que a data em que ele conta ter visto o gato de rua corresponda, no diário ao registro que fez, de modo totalmente frio e objetivo, da morte de Julia, esmagada por um caminhão¹⁰⁸. Ou seja, apenas seis meses depois, como em um lampejo repentino de memória, o Professor compartilha com o narratário a visão que teve do gato enlameado, que, por sua vez, funciona para que se dê conta da presença da gata de Maria de França no livro.

O Professor já havia registrado no início do diário que as personagens de Julia sempre esquecem “compromissos, eventos, recomendações”. Logo, em seguida, complementa: “Folheio os capítulos restantes e confirmo a anomalia. Que significa? Até agora escapara-me e, casual ou arbitrária, merece exame” (LINS, 2005, p. 28). Nesse sentido, é trágico – e ao mesmo tempo irônico – que ele próprio seja acometido pela falta de memória, como mostram os dois trechos abaixo:

¹⁰⁸ O excerto em que ele descreve a morte de Julia está no primeiro capítulo alinhando a sua linguagem objetiva às falas de Maria de França quando louca.

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 um 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)

Que fotografia, esta? Homens e mulheres, uma menina, de pé ou sentados, vestidos como se fossem a passeio, vestidos para a fotografia (...). Quem são? Certeza de os conhecer, como certas faces que encontramos e não chegamos a identificar (...) E se um desses rostos for o meu? (LINS, 2005, p. 223).

Por outro lado, não é apenas o Professor que tem problemas de memória, o Espantalho (o seu outro eu) também sofre com o desmemoramento:

Fala o espantalho, e seu discurso (...) é truncado por lapsos. Mais de uma vez, esquecido do que disse, repete-se ou interroga-se; vacila em meio à frase, fugindo-lhe o que ia dizer.

Não sei se disse e se já disse vou e digo novamente. O quê?

Xô, então, pois aí vêm eles, e as praias vão subindo, quando, os pés no chã-o... no chã-o... No chã-o? pés?

Entretanto, a ausência de memória, que até certa altura parece adstrita ao discurso, vem a revelar-se de uma natureza mais profunda. Crê o espantalho ter vivido um passado sobre o qual nada sabe: o que conhece de si é o presente (LINS, 2005, p. 160)¹⁰⁹.

Perder a memória ou enlouquecer, parece ser, portanto, o preço que o personagem paga para transitar de uma camada narrativa à outra em um processo de transmutação, o qual se mostra, em várias passagens, doloroso e a angustiante.

Mimosina, na interpretação do professor, representa na obra de Julia a perda coletiva da memória (Cf. LINS, 2005, p. 205) Em pouquíssimas linhas, o leitor fica ciente de que a gata, estéril, era indiferente aos machos e como se tivesse perdido o olfato e a visão, não reconhecia mais os da sua espécie. Aos poucos, ela esquece também os instintos, como, por exemplo, o de comer certas folhas quando adoece do intestino e que não sabe mais onde mora, “pára de miar, tenta comer farelo e grãos de milho, briga com o gato, mata-o, quer devorá-lo e, finalmente, sua “cor de girassol” virando para um tom cinzento, passa a andar cada vez mais estranha junto ao rodapé, põe-se um dia a chiar (...)

¹⁰⁹ O recuo na citação faz referência à fala do Espantalho, obedecendo à indicação gráfica do livro.

mete a cabeça num buraco, morre assim” (LINS, 2005, p. 204). O animal, que perseguia ratos, morre como um rato, após sofrer uma dolorosa mutação.

A gata suscita reflexões tão agudas no personagem-ensaísta que a obliteração do contato humano com a sua ancestralidade extrapola a narrativa de Julia, e o Professor, que está em pleno processo de esquecimento de si, traz à tona uma época na qual, segundo ele, todos sabiam os porquês das coisas, sem que, para isso, tivessem de construir explicações mirabolantes. “Não que soubéssemos tudo. Quem, jamais, soube? Não saber, porém, era um gênero de alegria” (LINS, 2005, p. 206).

Vê-se novamente aí, como exposto no primeiro capítulo, uma clara contraposição à supremacia da razão instrumental. Ao se ler sobre a problemática da perda da memória coletiva que Lins traz por meio de seu personagem-ensaísta – que, por sua vez, é instigado a pensar nisso ao partir do que o livro da amiga suscita com a gata de Maria de França – é inevitável não considerar a tamanha devastação que se tem infligido ao mundo, através de tecnologias nascidas da ânsia em dominar, controlar e interferir na natureza. Em meio às suas elucubrações sobre uma época primitiva, o Professor formula:

Se inventávamos o cântaro, tínhamos em mente a água, a mão, o copo, a boca. A lança? Vede como é longa, enramada e tortuosa. Ali está a minha fome, além minha cautela, além meu braço, além meu olho, além minha perícia, além a máquina quente do animal, vulnerável: isto é a lança (LINS, 2005, pp. 206-207).

Agora, erramos, orgulhosos e tristes, de ato vão em ato vão, modelando vasos fechados e cortando lanças circulares, não mais portadoras de agulhão. Uma besta espantosa, de índole recurva, nasceu do cansaço universal e impera entre nós: come voraz a cauda e engole a própria garganta. Criações e atos perecem: sua respiração interna, letal (LINS, 2005, p. 207).

A atualidade das palavras impressiona e põe a descoberto, também, a incapacidade humana de aceitar e conviver com os mistérios. Afinal, frente a tudo que “conquistamos”, os seres humanos parecem se sentir envergonhados em admitir a existência de algo incognoscível.

[...] íamos à caça, tentar prender, tentar saber – e às vezes trazíamos, em nossas redes de caçadores, presas que inventávamos (elas grunhiam na armadilha) e que viviam cem anos. **Qual a importância, fossem reais ou não reais? Acreditávamos nelas**, e isso ia formando em nossas almas uma ordenação geométrica, gerava-se um sistema, um acordo entre nós – e o quê? Entre nós e Algo. Um jogo complexo e infinitamente arriscado. E sem embargo, não descansávamos: insistir

era um ato que implicava a sua própria continuidade. **Absoluta, nesse tempo, a nitidez das coisas incompreensíveis** (LINS, 2005, p. 206).

Em uma perspectiva menos remota, e até mesmo menos mística, porém igualmente dramática, pode-se articular o esquecimento suscitado no trecho acima com o extravio do sentido da política ao longo de nossa existência. Ora, é exatamente essa perda de memória do que a política significa que leva à sua degeneração, algo que a cada dia fica mais premente não somente no Brasil, como no mundo. Além disso, no que diz respeito aos pressupostos teóricos que orientam esta tese, cabe considerar que:

Para Arendt, o traço marcante da modernidade é o esquecimento da política, seja em razão do crescente emprego dos meios tecnológicos da violência, aspecto em relação ao qual os totalitarismos de esquerda e de direita constituem instâncias-limite, seja por causa da transformação estrutural da esfera pública em mero espaço de trocas econômicas de uma sociedade de operários e consumidores, caracterização que a autora julgara pertinente tanto para as modernas sociedades capitalistas e democráticas quanto para os diferentes modelos do socialismo existente (DUARTE, 2001, p. 250).

Precisamente por isso, Arendt recorre à experiência originária da *polis* grega e da república romana, elegendo-as como modelos que possibilitam rastrear conceitos sobrepujados pela tradição. Há de se considerar, de antemão, entretanto, que esse “modelo” não corresponde a um paradigma, no sentido estrito, como Thomas Kuhn o apresenta, o “modelo” eleito por Arendt não deve ser utilizado para se julgarem as experiências da atualidade. O fio da tradição foi rompido com o advento do fenômeno totalitário¹¹⁰ – desse modo, *polis* e república atuam como referências na medida em que cristalizaram certos elementos esquecidos, menosprezados e/ou ignorados, constituindo-se, atualmente, como “pérolas” perdidas no passado, que, uma vez encontradas, podem propiciar uma reconsideração da filosofia política ocidental, bem como uma melhor compreensão de eventos políticos correntes (Cf. XARÃO, 2000, p. 90).

Assim, mesmo se referindo aos primórdios, quando o Professor escreve que havia um nexos entre aquilo que os homens criavam e os seus atos, ele evidencia não apenas o

¹¹⁰ Aspecto fundamental para se compreender todo o pensamento da filósofa. Algo presente até mesmo quando ela considera que os crimes totalitários eram sem precedentes, evidenciando a sua recusa ao determinismo histórico de inspiração hegeliana. Assim, friso, mais uma vez, que Arendt não propôs uma “imitação” dos antigos ou a aplicação da sabedoria destes aos problemas políticos de sua época. Tal interpretação, corrente em algumas críticas, é absurda, uma vez que todo pensamento arendtiano se erige a partir da constatação de uma ruptura com a tradição.

vazio que, aos poucos, foi dominando esse vínculo entre o fabrico e a intenção, mas a perda de sentido que impera nas relações sociais, inclusive e sobremaneira, na política.

Por fim, gostaria ainda de salientar, no tocante à categoria temporal, que é sobremaneira emblemático a perda de memória ser comparada, pelo Professor, a uma enfermidade, que “precipita o homem e suas obras na insânia, na sem-razão” (LINS, 2005, p. 206). Mais uma vez, e indubitavelmente, pelo olvido, a loucura novamente retorna ao cerne da obra.

Penso ter demonstrado, desse modo, que a categoria espacial é engendrada no diário-ensaio de uma maneira muito diversa da que Julia Enone faz em seu romance, ainda que haja, obviamente, traços de confluência entre as duas.

Em termos espaciais, o diário traz poucas indicações do local onde está o Professor. Sabe-se que é São Paulo, capital, mas onde ele mora? Por certo, em um apartamento, pois escreve, em uma passagem, que teve dificuldade de descer do elevador (Cf. LINS, 2005, p. 34), indicando ainda, em outra, que a sua sala fica a muitos metros do solo (Idem, p. 227), além de outros pequenos trechos que dão a entender o mesmo.¹¹¹ Desse “apartamento”, às vezes, ele menciona um quarto, um escritório. Faz alusões também a alguns lugares da capital paulista, como a Biblioteca Municipal, o Mappin, a rua Barão de Itapetininga, a praça da República, rua Pamplona, Avenida Paulista (onde Julia é atropelada), ruas Sílvia ou Doutor Seng. Nenhuma dessas localidades, no entanto, tem uma descrição pormenorizada. Servem, por outro lado, para ressaltar o seu conforto com a fixidez, como se dela brotasse certa segurança.

Habitado à alameda Lorena e arredores, evito, sempre que possível, aventurar-me ao centro da cidade. Pessoas que, nos bairros, movem-se naturalmente, parecem meio cegas quando investem – decididas, mas numa espécie de pânico – pela Quinze de Novembro ou pela Sete de Abril, áreas onde clama, intensa, a vida de São Paulo – e isto me atordoa: sem viver, como o personagem de Tchekhov, o seu Biêlikov, encerrado num estojo, só me encontro comigo quando imóvel (LINS, 2005, p. 35).

Além disso, ele cita, ainda, a estância termal de Serra Negra – SP, para onde viaja com a sua sobrinha Alcmena a fim de se tratar, apontando locais pelos quais passou em Recife. Lá, por exemplo, ao cruzar a Ponte da Boa Vista, recorda que se deu o seu

¹¹¹ Quando da feitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins residia em São Paulo, na Alameda Lorena, nº 289, ap. 141. A partir de algumas passagens do romance, cabe o entendimento de que o autor compartilha com o seu personagem o próprio espaço geográfico em que vivia, bem como toda atmosfera social e política circundante.

primeiro passeio com Julia (Cf. LINS, 2005, p. 113). É relevante que mesmo em poucas linhas, ele descreva a cidadezinha do interior de Pernambuco, que prefere ocultar o nome, onde mora a família de Julia:

Comi num restaurante ordinário – não encontrei outro –, as portas para a rua, em frente a um mercado primitivo, legumes e frutas amontoados no solo. Crianças descalças olhavam-me encostadas aos portais, com pedaços de papel nas mãos, à espera de que eu terminasse a refeição e distribuísse as sobras da comida (LINS, 2005, p. 114).

O relato da pobreza, ainda que breve, dá o tom de abandono em que as cidades do interior nordestino vivem. De qualquer modo, nada indica na narrativa uma subversão da categoria espacial, exceto, é claro, nas partes que demarcam a transmutação do Professor e que levam à junção não só de Recife/Olinda, mas de Recife/Olinda/São Paulo.

Como já mencionado no primeiro capítulo, ele se vê, às vezes, no livro de Julia, e, à certa altura, dentro do romance de Daniel Defoe, *Diário do Ano da Peste*, ocasião em que escreve que se sentiu como se estivesse “solto em um espaço verbal” (LINS, 2005, p. 164). A menção a um texto como um espaço verbal traz à tona a própria materialidade do livro, ou seja, a delimitação daquilo que é contado em suas páginas já faz parte da categoria espacial da obra.

Por fim, em termos espaciais, não se pode deixar de considerar que o livro de Julia invade a obra de Lins. Atente-se, novamente, ao que disse autor na explicação sobre a concepção da obra em três camadas (real-real, real-imaginário e imaginário-imaginário):

[...] o nosso professor, embecendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário. É esta, no que concerne ao ofício, a conquista mais ponderável do meu livro, penso eu (LINS, 1979, p. 252)¹¹².

É, portanto, **o imaginário que viceja**. Ao fim do livro, o leitor está lendo o romance de Julia e se depara com o discurso do Espantalho, prescindindo das mediações do

¹¹² O excerto consta também no primeiro capítulo desta tese, quando se evidenciou que Osman Lins apresenta um modo inusitado de compor personagens, diverso do usual e já consagrado. Com isso, também, novas formas de análise literária. Penso que o caráter inovador de sua obra se ampliou com a análise feita até aqui, permitindo que se vislumbre, com mais acuidade, a genialidade artística do autor. A forma inovadora com que Lins engendrou o seu romance foi parcialmente analisada no primeiro capítulo desta tese quando se verificou, a partir da transmutação do Professor em Espantalho, um modo inusual de composição de seus personagens. Penso que a ampliação da análise feita até aqui permite o maravilhamento frente à genialidade do autor.

Professor. Note-se que o final é um enigma em vários sentidos, inclusive porque não coincide com o desfecho do romance da autora-personagem, que ocorre quando Maria de França se dirige à pedra largada no chão com a qual o homem anônimo esmagou a mão.

Em que parte da narrativa de Julia estaria a fala do Espantalho que encerra o romance de Lins, no último fragmento? Impossível obter uma resposta precisa, mas é sintomático que parte desse discurso se repita e tenha sido citado pelo Professor na entrada do dia 8/06/1975 (Cf. LINS, 2005, p. 162). O aspecto que desejo aqui evidenciar é o de que as artimanhas do romance de Julia Enone se vertem para o romance de Lins. Obviamente, é o processo de análise do Professor sobre o livro dela o mote que impulsiona a sua transmutação daí a ênfase dada nesta pesquisa às considerações que o personagem-ensaísta emite sobre a obra da autora-personagem.

Nesse sentido, não custa recapitular: ao falecer, Julia Marquezim Enone deixa um romance não publicado, que é analisado criticamente por seu namorado (amante/companheiro), um professor secundarista de História Natural. As considerações que ele tece – sobre o livro, sobre a situação dos estudos literários, sobre si mesmo, sobre dados biográficos da autora e sobre notícias jornalísticas que ele seleciona – compõem o diário que o leitor tem em mãos. Este é o jogo da obra contemplado nesta tese.

Ora, note-se que é justamente através da ludicidade do engenho – a proeza literária de um personagem analisada por outro – que Osman Lins oferta ao leitor a possibilidade de conhecer os meandros de uma composição romanesca. Em outras palavras, põe em foco o próprio ato de compor a obra, problematizando as escolhas, as hesitações e a intenção do autor.

Desse modo, é significativo que, inúmeras vezes, ao longo de todo o diário, o Professor diga que a obra de Julia é um jogo de disfarces, uma máscara da autora, assim tecido de dissimulações. O gracejo de Lins com o leitor é tão grande que, à certa altura, vendo-se obrigado por força da análise a separar categorias que, no romance, são inextrincáveis, o personagem-ensaísta escreve:

(...) 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. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? (LINS, 2005, p. 55).

Nesse sentido, esse pequeno trecho desvela a armação da obra. Porém, para a pergunta lançada não é fornecida resposta alguma, pois esta deve ser proferida pela crítica, pelo pesquisador, pelo leitor, já que a “charada” não é só uma “brincadeira” literária de sobreposição narrativa, mas carrega em si questões filosóficas e literárias que põem em xeque certezas identitárias e dogmáticas, que tentam aprisionar a criação artística e seu alcance interpretativo, ou sejam, visam a enclausurar criador e criação.

Assim, as adjetivações que o personagem-ensaísta atribui a Julia e à sua obra – estrutura enganosa, truque, solércia – podem ser aplicadas ao próprio Lins. Nesse aspecto, é preciso não perder de vista que o autor constrói a obra em camadas e que apresenta, igualmente, dentro delas, dois modos diversos de narrativa: a de sua personagem-autora e a sua própria.

Obviamente, há somente uma autoria, assinada por Osman Lins, mas como ele intenta legitimar a história que conta, instaura diferenças tanto em sua forma composicional (representada pelo modo como o Professor escreve) quanto na de Julia Marquelim Enone, principalmente no que diz respeito à temática, à forma enunciativa e à articulação da categoria espaço-temporal. Até mesmo os protagonistas das duas narrativas pertencem a universos completamente distintos: na de Julia, tem-se uma mulher nordestina, pobre e semianalfabeta; e, na outra, um homem, professor e erudito que se não nasceu em São Paulo, capital, mora lá há muitos anos. Note-se que a antítese aí é intencional e suscita questões sobre a representação literária.

Conforme se tem procurado demonstrar ao longo deste estudo, há diversos elementos que ligam os dois universos ficcionais, mas creio que seja contraproducente querer tomar um pelo outro, anulando as distinções que Lins elaborou com tanta destreza. Como querer igualar, por exemplo, uma obra que marca o tempo, por meio da indicação de datas (um diário), com outra, cuja narradora não consegue distinguir o ontem do hoje? Por certo, confluências podem existir, mas não creio ser viável simplesmente anular Julia Enone, fazendo-a morrer novamente.

A partir de Julia, Osman Lins fala de um modo de **escrever** e, por meio do Professor, exprime uma forma de **ler**. Simultaneamente, demonstra com o diário-ensaio uma outra maneira de engendrar romances, distinta da elaborada por sua personagem e à espera de seus “Professores”, isto é, de leitores que possam não apenas desvendar as suas artimanhas composicionais, mas que se liguem ao autor através de um amor que se dá na carne do texto, tornando-os parceiros no modo de encerrar aquilo que é expresso pelo romance.

Desse modo, cabe afastar de todas essas expressões – disfarce, máscara, dissimulação, solércia, truque – o sentido meramente pejorativo, já que elas são emitidas com o objetivo de indicar ao leitor nuances da criação ficcional. Os vocábulos aludem, portanto, ao jogo de compor uma obra romanesca. Não fosse assim, teríamos de admitir certa grosseria dos autores (Julia Enone e Osman Lins) com o narratário, ao se colocarem em um patamar inatingível e sempre superior ao leitor. Não creio ser esse o propósito de Lins. Algumas pistas “falsas” vão sendo esclarecidas pelo Professor, outras aguardam que os leitores empíricos as desvendem, pois o livro é uma obra de arte e, como tal, ao mesmo tempo em que oferta, oculta significações caras a todos os que dele se aproximam. Não se pretendeu esgotar aqui (e mesmo não se poderia) todas as questões que traspassam a estrutura da obra no que tange principalmente à construção narrativa e a armação espaço-temporal. Portanto, tais categorias ainda estarão presentes ao longo da análise, mesmo que a ênfase já não recaia sobre elas. Acredito, contudo, que o exposto nesse item é suficiente para demonstrar o modo como *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins rompe os grilhões de fórmulas rígidas, não se adequando, tampouco servindo a padrões estéticos ditatoriais, guardando, em seu feito literário, também a relação mais explícita com uma postura combativa que denuncia e expõe, sem medo, a degeneração política na qual (para além de sua diegese) ainda estamos imersos.

2.3 Escritores malditos, mundo benévolo?

*Digo adeus à ilusão
Mas não ao mundo. Mas não à vida.*
Ferreira Gullar

Na fronteira entre o mundo empírico e o diegético situam-se as notícias jornalísticas que traspassam o diário-ensaio do Professor. Todas elas servem como marcos temporais, registros de uma época. Isso faz com que se possa atribuir ao personagem a mesma perspectiva de Dostoiévski, que, segundo Bakhtin, via “o jornal como reflexo vivo das contradições da atualidade social no corte de um dia” (BAKHTIN, 2010, p. 33).

Por outro lado, a maioria dos fragmentos que o Professor seleciona não se ocupa de temas notórios, ao contrário, sublinha assuntos considerados desinteressantes, retratados

em poucas linhas e passíveis de rápidos descarte e esquecimento. Há, nessa escolha, certa consonância com a vida tacanha de Maria de França e a sua limitação em apreender determinadas informações:

Da mesma maneira que, ante a riqueza, Maria de França só é sensível às coisas insignificantes, nos jornais, embora leia nomes e fatos, só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua órbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos e, emergindo tal uma frase familiar dentre rumores tanto insondáveis quanto acerbos, alguma silhueta verdadeiramente humana, que ela transforma em ideal temporário ou, ao menos em um caso, ideal permanente, modelo inacessível, como a ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia (LINS, 2005, p. 214).

Percebe-se certa comunhão entre as notícias que despertam o interesse da heroína e aquelas inseridas pelo Professor em seu diário. Como mencionado, as informações sobre Ana da Grécia também não assumem relevância no mundo empírico, visto estarem contidas em uma pequena nota de revista que despertou o interesse e a criatividade do autor.

Transposta para a ficção, a Ana de Grécia que figura no livro de Julia já é falecida e surge na imaginação de Maria de França como uma guerreira, ícone de invencibilidade (Cf. LINS, 2005, p. 214), configurando, assim, uma espécie de contraponto à sua nulidade.

Chama atenção que, nas duas camadas narrativas, haja a inserção de matérias jornalísticas que compartilham o mesmo traço de irrelevância naquilo que noticiam. A estratégia acentua a invisibilidade de certas pessoas na sociedade hegemônica e perante o Estado, confirmando, desse modo, a atmosfera de descaso e hostilidade que impera tanto no mundo diegético quanto no extratextual.

Provindas de revistas, jornais e até de reportagens televisivas, a maioria das notícias que o Professor verte para o seu diário se relaciona diretamente com a questão previdenciária. Uma delas foi selecionada pela própria Julia Enone quando ainda compunha o seu livro:

“Os recursos que o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) dedica à assistência médica são insuficientes, e as suas diárias hospitalares vêm diminuindo em relação ao custo médio do paciente-dia. Devido em grande parte a esse estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos, entre eles o

Hospital Boa Esperança, de Itapecerica, que, apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformado em cadeia.” (Da reportagem publicada em 21/1/1970 no jornal O Estado de S. Paulo. Recorte encontrado entre os papéis de J. M. E.) (LINS, 2005, p. 30)¹¹³.

Eis o descaso com a assistência social retratado em poucas linhas. Enquanto vários hospitais fecham as portas, um deles é – bizarramente – transformado em presídio. O que essas duas instituições têm em comum aguça a reflexão do leitor atento. É sintomático que em um país cuja política é completamente decadente notícias desse tipo não causem qualquer espanto na maior parte das pessoas.

A informação de que a matéria foi guardada por Julia indica, igualmente, que, mesmo tendo trabalhado no INPS para conhecer melhor o funcionamento do órgão (Cf. LINS, 2005, p. 201), ela colhia informações externas a fim de delinear o perfil da instituição sobre a qual queria escrever. Esse pormenor, aparentemente insignificante, testemunha uma forma de compor inspirada em fatos empíricos, aspecto que, somado a outros elencados até aqui, revela mais uma aproximação entre Julia Marquezim Enone e Osman Lins. O ato de conservar o pequeno artigo evidencia igualmente certa ambivalência quanto ao hábito de colecionar notícias jornalísticas: seria uma prática originalmente de Julia ou do Professor? Quem teria influenciado quem? Mesmo que nunca se saiba, tais detalhes atestam mais uma vez a assertiva de que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra “onde tudo invade tudo” (LINS, 2005, p. 191).

Boa parte das outras notícias sobre o INPS, antepostas pelo Professor, refere-se às declarações dadas pelo presidente do órgão, Reinhold Stephanes¹¹⁴, que sempre externa surpresa com a burocracia da instituição (Cf. LINS, 2005, p. 33) e com a falta de uma política de assistência social (Cf. LINS, 2005, pp. 39-40).

Frente ao drama de Maria de França, a ênfase impressa nas falas do presidente da instituição desmascara o cinismo de um discurso que finge admitir a debilidade da entidade previdenciária visando justificar os seus excessos e armando uma espécie de

¹¹³ A transcrição com aspas segue a grafada no livro, indicando que o Professor trasladou o texto. Além disso, registro que o excerto reforça a certeza de que a data de criação do INPS não foi ficcionalizada, corroborando a interpretação feita no primeiro capítulo de que o Professor se confunde com a cronologia biográfica de Julia Enone, indícios de sua loucura/esquecimento.

¹¹⁴ Reinhold Stephanes foi presidente do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) de 1974 a 1979, durante o governo de Ernesto Geisel. Conferir: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/stephanes-reinhold>. Atualmente é Secretário de Gestão Pública do Paraná, no governo de Ratinho Júnior. Conferir: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=100186&tit=Reinhold-Stephanes-assume-Secretaria-da-Administracao>.

jogo vicioso entre causa e consequência e do qual não há escapatória. Caberia ainda perguntar: se o presidente do INPS se surpreende com a burocracia e a falta de assistência, o que esses despautérios suscitam nos demais? Vê-se, portanto, flagrantes de degeneração política tanto no âmbito diegético quanto no empírico. Walter Benjamin observou, em um de seus ensaios, que as notícias dos jornais de sua época deixavam antever um mundo decadente em que os valores éticos sofreram transformações até então inimagináveis (Cf. 1994, p. 198). Sem dúvida, o Professor também reconhece, testemunha e registra a derrocada do contexto no qual está inserido.

Ao ultrapassar os aspectos mais institucionais, o personagem-ensaísta compila também matérias que retratam a aflição do povo ante um sistema assistencial descaradamente negligente:

A gestante Divina Alves da Rosa, moradora em Ipatinga, Minas Gerais, visitava a irmã em Governador Valadares, quando começou a sentir dores. Tendo deixado em casa alguns documentos inclusive a carteira de beneficiária do INPS, percorre quatro hospitais, uma farmácia e o serviço de assistência social da prefeitura, não conseguindo socorros médicos, e por isso morreu, juntamente com a criança.

Quanto a Expedito Esteves, possuía a documentação exigida, mas as inúmeras tentativas de internar a esposa, Rita Correia de Araújo Esteves, trinta e três anos, grávida de sete meses, foram inúteis. A Maternidade de Juiz de Fora recusou-se a atendê-la, alegando ser muito cedo para o internamento. Rita Correia de Araújo Esteves e o filho morreram sem que ninguém os assistisse. (Jornal do Brasil, 22 e 31/1/1975.) (LINS, 2005, pp. 116-117).

Os dois casos constituem exemplos notórios de burocratização e incompetência. No primeiro, a mulher morre por falta do documento de identificação; e, no segundo, pela má acuidade profissional na avaliação do caso. Mas o que as duas informações realmente demonstram é não haver um padrão, isto é, uma justificativa razoável para a recusa do atendimento. As situações são absurdas e suscitam um clima de irrealidade advinda de uma ausência total de propósitos:

Solicitada há quatro anos, estaria chegando a uma solução a aposentadoria dos sertanistas Orlando e Cláudio Villas Boas, após a vida inteira junto aos nossos índios, num trabalho de pacificação que todos reconhecem admirável. Tudo dependerá da pensão a ser-lhes concedida e que, pelos cálculos feitos, baseados nos salários de ambos, seria inferior às suas necessidades atuais, não correspondendo, além disto, à importância e aos perigos da missão que realizaram na selva (Jornal da Tarde, São Paulo, 18/4/1975) (LINS, 2005, pp. 144-145).

A injustiça é indefensável. Cada recorte inserido no diário-ensaio é como uma janela que se abre para o mundo empírico, a partir da qual o leitor pode verificar a debilidade do sistema, algo que se choca com a loucura de Maria de França não somente em nível diegético. Ironicamente, a realidade extratextual ganha contornos de ficção, pois o incongruente se naturaliza e as situações kafkianas passam a delinear o perfil de uma política cínica, erigida contra o seu próprio povo e denunciada por Osman Lins em seu romance.

Algumas reportagens são televisivas. Ao descrevê-las, o Professor compõe um quadro de imagens que permitem entrever aspectos infaustos no curso ordinário dos fatos:

Vejo-a no *Jornal Nacional*, da TV Globo. Casou com treze anos e trabalhou na lavoura a vida quase toda, sem saber até hoje o que é usar sapatos. Quatro filhos se foram nos seus braços: punha uma vela na mão do agonizante e deixava-o morrer. Que se recorde, nunca chorou. Assistiu à morte do marido; e à da mãe, envenenada por uma cascavel. “A mim, as cobras não mordem: se enrolam nos meus braços, e eu seguro assim a cabeça delas.” Atualmente faz bonecas de pano e tem saudade da enxada. Chama-se Gertrudes Maria da Conceição, nasceu em Guaratinguetá, Minas Gerais, a 19 de janeiro de 1842, e só agora, com cento e trinta e três anos, está solicitando aposentadoria ao INPS (LINS, 2005, p. 151).

A mulher da reportagem é semelhante a Julia Enone (por se casar tão jovem) e a Maria de França (por fazer bonecas de pano). O trabalho na lavoura também é algo presente na vida das duas personagens. O pai de Julia era lavrador (Cf. LINS, 2005, p. 67) e ela se envolveu com as Ligas Camponesas. Já em relação a Maria de França, a árdua labuta na lavoura é justamente o que faz com que a sua família migre do campo para a cidade, dando início à sua saga. É significativo, igualmente, que tanto Ana da Grécia quanto a mãe de Maria de França detestem o labor agrícola, atividade que se liga ao desenvolvimento da cultura, como será abordado mais adiante¹¹⁵.

Além do entrelaçamento entre o extratextual e o ficcional, nota-se nessa estratégia de trasladar matérias jornalísticas para o diário-ensaio outra vertente de denúncia, focada na descontinuidade de informações daquilo que a imprensa noticia, conforme observa o Professor:

¹¹⁵ O desprezo de Ana da Grécia pelo trabalho agrícola, similar ao da mãe de Maria de França, foi mencionado anteriormente. Ressalto ainda, a similitude que a anciã da reportagem guarda com a protagonista da narrativa de Lins *Retábulo de Santa Joana Carolina*, inspirada em sua avó, principalmente no que concerne a ser viúva, ter enterrado vários filhos, nunca chorar e não ser picada por escorpião. Vê-se aí, toda uma simbologia de resistência. A narrativa encontra-se no livro do autor *Nove, Novena*.

Traz o jornal de anteontem (O Estado de S. Paulo, última página), amplo noticiário sobre o incêndio de uma casa no Parque das Américas, em Mauá, causado pelo vazamento de um bujão de gás. **Registro-aqui porque já foi esquecido (os jornais de hoje e mesmo de ontem nada mais trazem a respeito)** e porque as condições de moradia das vítimas lembram as de Maria de França, com os seus muitos irmãos sem rosto e sem nome (LINS, 2005, p. 48) [grifo meu].

Depreende-se que a efemeridade dos informes na mídia impede o estabelecimento de uma sequência temporal, já que os acontecimentos relatados se apresentam como se não tivessem antecedentes, ou, como se deles nada decorresse, omitindo-se, inclusive, o desfecho. É como se os fatos só existissem no breve espaço de tempo em que são objeto de transmissão, desintegrando-se quando não transmitidos, como aponta Marilena Chauí:

Paradoxalmente, rádio e televisão podem oferecer-nos o mundo inteiro num instante, mas o fazem de tal maneira que o mundo real desaparece, restando apenas retalhos fragmentados de uma realidade desprovida de raiz no espaço e no tempo. Nada sabemos, depois de termos tido a ilusão de que fomos informados sobre tudo (CHAUÍ, 2000, p. 425).

Nesse sentido, é possível traçar certa confluência entre a escolha, por parte do personagem, de inserir no diário notícias jornalísticas e a estrutura fragmentária do romance, que, inclusive, conforme já ressaltado, faz diversas alusões à perda da memória e ao estado de permanência no tempo presente, evidenciado tanto na forma narrativa de Maria de França (sempre no presente do indicativo) quanto no desejo que Ana da Grécia tem de viver apenas o instante de sua própria ação. Obviamente, essa interpretação não anula as demais, tampouco ameniza a degenerescência política que se mostra cada vez mais abrangente, estendendo os seus pútridos tentáculos a todos os âmbitos.

Embora *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se apresente como uma obra coesa, que, progressivamente, forma um todo, o caráter de fragmentação comparece no romance de vários modos: na composição estrutural (por ser um diário) nas notícias que o Professor coleciona, nos pedaços de jornal que chegam até Maria de França, no livro de Julia (o qual o leitor só acessa algumas partes), na análise literária efetuada pelo personagem-ensaísta (que transcorre aos poucos e descontinuamente), no restolho que Maria de França cata na rua, no modo como Julia conta detalhes de sua vida para o Professor (LINS, 2005, p. 120), na formação do Espantalho, feito de componentes de outros vinte e sete personagens (Cf. LINS, 2005, p. 155). É como se o romance fosse um grande mosaico de elementos que nele se incrustam, reunindo as partes heterogêneas que o compõem.

Observa-se, com isso, que a obra já é, em si mesma, fruto da diversidade e, como tal, está na contramão de concepções monológicas que excluem a alteridade. Simultaneamente, e de maneira menos positiva, pode-se considerar que a forma de estruturação da obra (diário, ensaio, fragmentos de um romance, trechos de jornais) evoca o aspecto movediço da ficção que está sendo criada, ou seja, a disposição formal da obra está de pleno acordo com seu conteúdo, transparecendo, ainda, a instabilidade própria ao mundo contemporâneo flagrante no reconhecimento da limitação humana para abarcar o todo de uma experiência. Com isso, Lins reproduz “sua época não apenas naquilo que descreve: nos ambientes, nas descrições de roupas, nas relações sociais, mas também na forma como apresenta o que narra” (FERNANDES, 1996, pp. 14-15).

Conjugado ao aspecto fragmentário, a inserção das notícias no diário-ensaio permite que o leitor componha de modo mais diligente o perfil do Professor, já que a escolha das matérias expressa aquilo que o personagem achou relevante destacar, ainda que a relação com o romance de Julia não seja evidente, como se pode notar, por exemplo, no trecho a seguir:

[...] a Presidência da República sancionou a lei que cria a IMBEL, empresa destinada a fabricar material de guerra e recebida com exultação pelo setor privado. O assessor de vendas da Rossi, fornecedora tradicional do Exército, ilustra a euforia desse ramo da indústria ao declarar: “Em Brasília, esta semana, eu disse a três generais que podem pedir até uma bomba. Nós fabricamos logo” (LINS, 2005, p. 171).

Mediante a torpe declaração do assessor da Rossi¹¹⁶ – plena de uma ignorância típica da sórdida e deturpada concepção de política que ainda hoje desafia e ameaça as relações internacionais – o Professor, sem usar linguagem panfletária, exorta uma reflexão profícua, pontuada por considerações sobre os efeitos nefastos da bomba lançada em Hiroshima 30 anos antes, durante a II Guerra Mundial.

Dentro de duas semanas, no dia 6 de agosto, completa trinta anos. Media, de ponta a ponta, exatamente quatro metros e vinte e quatro centímetros; metro e meio de diâmetro. Quinhentos mil homens, no período de dois anos, foram servos desse engenho complexo, exigente e mesmo delicado nos seus quatro mil, quinhentos e trinta e cinco quilos. Conquanto nada tivesse de supérfluo (era uma criação do nosso

¹¹⁶ Amadeo Rossi é uma das maiores fabricantes de armas do Brasil. Fundada em 1889, em Caxias do Sul (RS), era uma das maiores fornecedoras de armas de fogo para o Exército. Atualmente, dedica-se ao ramo do tiro esportivo. Já a sigla IMBEL designa a Indústria de Material Bélico do Brasil, constituída pela Lei nº 6.227, de 14 de julho de 1975.

tempo, amante do traçado puro e avesso ao ornamento), seu coração ou alma, à parte, viva – a capaz de matar – não chegava talvez a vinte quilos. Quando explodiu, içando uma coluna incandescente, um ser ardente, irado e deslumbrante como jamais se imaginara ou temera, mais alto que a mais alta das montanhas, terra e céu dobraram-se, a água deixou de ser, as labaredas desceram o curso dos rios, setenta mil prédios ruíram e, dentre os duzentos e quarenta mil mortos, se isto na verdade tem o velho nome de morte, houve alguns de que apenas restou, no chão estéril, uma sombra. No dia 6 de agosto, faz trinta anos que aconteceu. Faltam apenas quatrocentos e setenta para que cessem os efeitos da explosão. O avião que transportou o objeto (quem ainda se lembra?) chamava-se *Enola Gay*. O nome da cidade também começa a esbater-se na consciência do mundo, e é preciso escrevê-lo: Hiroshima (LINS, 2005, p. 171).

Tal posicionamento ético reforça que o personagem é testemunha de uma época decadente, regida por ações inconsequentes que reverberam, em nível mundial, a degenerescência política.

A cientificidade empregada no fabrico da aniquilação, aspecto sobre o qual o personagem-ensaísta também chama atenção, remete ao paradoxal poder da razão, ou melhor, evidencia a sua insuficiência no trato dos negócios humanos. O *Enola Gay*, por exemplo, primeiro avião que lançou uma bamba atômica, assim foi nomeado em homenagem a mãe do piloto, Enola Gay Tibbets. A esdrúxula deferência indica o grau de estupidez emergente, que impregna igualmente a mentalidade do executor do gesto assassino. A reflexão do Professor, contida no excerto acima, é também mais um dos vários indicadores, pontuados até aqui: o de que o indeferimento da justiça, por meio de uma política degenerada, não se encontra circunscrito ao romance de Julia Marquezim Enone, mas se faz presente nos escritos do Professor, em sua seleção de notícias, em seus comentários, na entonação daquilo que enuncia, bem como na manifestação de sua indignação.

Em termos de uma denúncia mais direta da antipolítica ditatorial brasileira, ultrapassando, portanto, a crítica centrada no INPS, ecoam também no diário as notícias sobre a Operação Camanducaia, ocorrida em outubro de 1974 e que consistiu no transporte de 93 menores do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) de São Paulo para a rodovia Fernão Dias – próxima a Camanducaia (MG) – onde foram espancados e abandonados nus em plena madrugada¹¹⁷.

¹¹⁷Ao que tudo indica, a Operação Camanducaia influenciou o livro *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, publicado em 1977, obra que, por sua vez, inspirou o roteiro do filme *Pixote, a lei do mais fraco*, dirigido por Hector Babenco e lançado em 1981. Para mais detalhes, ver: <https://jornalggn.com.br/historia/operacao-camanducaia-violencia-de-estado-e-impunidade-no-brasil/>.

O Professor comenta o caso em várias entradas do diário, acompanhando o desdobramento processual. Aparentemente, seguir registrando o que os jornais noticiam parece contradizer a denúncia anterior de que a mídia divulga informações descontínuas. Nesse sentido, não considero haver aí nenhum contrassenso, já que a repercussão de um acontecimento é abandonada tão logo outro se mostre “mais interessante”, como até hoje se verifica facilmente. Poder-se-ia argumentar, ainda, que a Operação Camanducaia foge ao padrão da eleição de assuntos “desimportantes”. Sem dúvida, uma exceção existe, mas apenas no que diz respeito à relevância jornalística – mesmo assim, cabe considerar que, embora o caso possa ter tido uma cobertura maior do que outros citados pelo Professor, o episódio não figurou entre os mais destacados da mídia, até porque se estava em plena ditadura e a imprensa sob censura. De qualquer modo, em termos de conteúdo, não há qualquer discrepância, pois a temática das diversas notícias é sempre a mesma: injustiça e arbitrariedade no tratamento que o Estado dispensa ao povo. Além disso, o Professor é bem explícito quanto ao motivo que o move a fazer tais registros:

[...] 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, nus, às três da madrugada (chovia), debaixo de pau e de canos de ferro. Nivelados pelo singular tratamento, as acusações que pesam sobre os jovens delinquentes, entre os quais um epilético, são, entretanto, muito variadas, indo da cumplicidade no roubo de automóveis à venda de biscoitos, sem licença, no Parque D. Pedro II (LINS, 2005, pp. 58-59).

Ao dizer que o acontecimento “integra o mundo de Maria de França”, o personagem tece uma correspondência inegável entre as injustiças que impregnam os dois universos, evidenciando, também, que os menores, apesar de suas diferenças, foram “nivelados pelo singular tratamento”, ou seja, pela abordagem covarde e método desumano. Inegável a flagrante denúncia política. Um mês depois, ele transcreve:

Os policiais ouvidos sobre os menores dispersados à noite, em Camanducaia, declararam que, devido a uma avaria no ônibus presídio, os noventa e três detidos provocaram tumulto, despiram-se (será mais cômodo escapar sem roupa?) e fugiram. Proclamam ainda os agentes da lei terem agido na “mais pura das intenções afim de resolver problema sem solução” e que os “melhores propósitos de bem servir à

Registro também o lançamento da curta-metragem *Operação Camanducaia*, em 4 de dezembro de 2020, com direção de Tiago Rezende de Toledo. O documentário reconstitui o caso a partir da análise de documentos processuais e depoimentos.

coletividade” os inspiraram. Na sindicância instaurada pela Secretaria da Segurança, surge como único culpado o escrivão J. A. P., suspenso por trinta dias. (O Estado de S. Paulo, 1º/11/1974) (LINS, 2005, p. 61)

O professor não se mostra crédulo quanto à explicação dos policiais de que os próprios meninos é que haviam se despido, questionando ironicamente entre parênteses: “será mais cômodo escapar sem roupa?”. O excerto mostra ainda o autoritarismo e a injustiça pelo fato de apenas o escrivão ter sido levemente penalizado.

Alguns dias depois o personagem-ensaísta transmite novas informações sobre o caso, omitindo, entretanto, a fonte e emitindo diretamente sua opinião:

O escrivão J. A. P., suspenso por trinta dias como responsável pela Operação Camanducaia, ouvido pelo juiz corregedor dos presídios, incriminou vários superiores, acrescentando que a suspensão recebida, segundo lhe garantiram, destinava-se a aplacar a imprensa. Logo seria revogada, e, como prêmio, ele almoçaria com o secretário da Segurança Pública. Declarou ter recebido ordens para “manter a vitrola quebrada” (não dizer nada), sob pena de aparecer “com a boca cheia de formigas”. O eufemismo não corresponde à simples ideia de morte, mas de morte brutal e desvalida, o cadáver jogado em alguma beira de estrada. Sugere também a ideia de castigo e exemplo, transformada em buraco de formigas a boca que não soube calar (LINS, 2005, p. 75).

A denúncia se intensifica, e a justificativa abjeta de que a ditadura só perseguia “terroristas” se torna, no mínimo, patética. A corrupção, expressa na coação feita ao escriturário, também explícita e traz em seu bojo, como atesta o personagem, imagens de uma morte dolorosa, sob tortura. Mais um mês se passa e o Professor transcreve, pela última vez, outra notícia em torno do episódio:

[...] “o delegado A. C. Lellis, do gabinete do secretário da Segurança Pública, concluiu na tarde de ontem a sindicância policial sobre a referida 'Operação' e citou vinte e três policiais – dezesseis delegados, três investigadores, dois carcereiros, um escrivão e um motorista – por *procedimento de natureza grave*. Todos serão enquadrados em processo administrativo, que poderá resultar em exoneração do serviço público.” (Jornal da Tarde, São Paulo, 17/12/1974) (LINS, 2005, p. 92).

A notificação judicial dos envolvidos não se constituiu, contudo, como vitória em termos de efetivação da justiça, pois, além do caso ter ficado circunscrito apenas ao âmbito administrativo, a expressão “procedimento de natureza grave” é muito vaga, insuficiente no sentido de mensurar a atitude dos envolvidos. Encerra-se, assim, sem êxito, como tudo mais no livro, as várias menções a esse esdrúxulo acontecimento.

Assinalo ainda que, posteriormente, as Câmaras Conjuntas Criminais do Tribunal de Justiça, por unanimidade, concederam *habeas corpus* aos acusados, determinando o arquivamento da ação (Cf. VASQUES, 2014). Eis mais um crime violento do Estado brasileiro que até hoje permanece impune.

A inserção de notícias jornalísticas no diário do Professor reforça a ideia de que a dimensão empírica, no que diz respeito às torpes ações políticas do Estado, é um estímulo para a feitura da obra. Ao discorrer sobre uma das reportagens, o personagem assim escreve: “Vem à tona, por um acidente, a camada que – como os esgotos – se procura ocultar” (LINS, 2005, pp. 48-49). Penso que essa asserção extrapola o contexto específico em que se insere, podendo ser aplicada ao romance como um todo, não apenas no que se refere à realidade diegética de Maria de França, mas como forma de registro e denúncia do abandono que vitima inúmeros brasileiros. Nesse sentido, as notícias não surgem, dentro do romance, como temas esparsos acerca de assuntos diversos ou mesmo desconexos com a obra. A própria seleção das matérias já atesta as suas implicações político-sociais, sem que, com isso, a questão se encerre na configuração do enredo. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, se apresenta como uma obra amalgamada na constatação de uma degenerescência da política nacional, daí porque se torna uma pretensão estéril, a meu ver, desassociar, na obra, forma e conteúdo, pois, segundo o próprio Lins, nesse romance “construção e temática aparecem tão entrelaçados que é quase impossível falar de uma sem falar de outra” (LINS, 1979, p. 241).

Ademais, todas as notícias levadas para dentro do romance assumem mais relevo quando se toma conhecimento da seguinte declaração do autor:

A Rainha dos Cárceres da Grécia foi submetido às ocorrências dos dias em que estava sendo escrito. Fatos noticiados nos jornais, acontecimentos pessoais, etc., alteravam a linha do romance, como podem observar os leitores. *A Rainha* é um romance exposto, declarada e deliberadamente, às pressões do cotidiano. Detesto fórmulas. Meu lema é: explorar (LINS, 1979, p. 265).

Logo, é inegável que a obra respira a atmosfera da época, que vai impregnando cada página do livro com um clima de derrota, sufocação, injustiça, perseguição, arbitrariedade, abandono, exílio, preconceito, morte: DITADURA.

Chama atenção que o nacionalismo exacerbado também seja alvo de crítica no romance, de modo especialmente irônico, quando o Professor faz certas considerações sobre o Hino Nacional. Depois de passar uma tarde inteira ouvindo os discos deixados

por Julia, conclui que “as canções antiquadas, do tipo que se ouve nos cabarés decadentes e que as prostitutas em artigo de abandono repetem madrugada adentro” (LINS, 2005, p. 103) comparecem, de algum modo, no livro da amiga. Segundo ele, é possível notar em todas elas uma retórica estilística cheia de clichês sentimentais que faz uso de “um vocabulário impreciso, limitado, colhido há cem anos nos autores românticos e desde então manipulado com absoluta inocência” (Ibidem). Para o Professor, a razão disso seria a insatisfação com a linguagem mais comum, associada ao desejo de “engrandecer certos atos com um estilo ornado” (Idem, ibidem). Presentes em mensagens de congratulações, discursos de casamento e “principalmente na correspondência amorosa”, tal palavreado, repleto de ornamentos vazios, embora limitado, é amplamente difundido entre as massas.

O ponto nevrálgico é que essa retórica frívola também está nas “canções patrióticas, fato este notável em um país como o nosso, onde a distância entre povo e classes dominantes é ampla” (LINS, 2005, p. 105). Note-se que essa última frase porta uma crítica audaz, que se amplia quando ele completa a argumentação afirmando que o Hino Nacional constitui um exemplo perfeito desse gênero.

Nele, as margens (do rio) são plácidas, o brado retumbante, fúlgido o Sol, idolatrada a pátria; e o céu, como se não bastara ser formoso, é ainda profundo, límpido e risonho (risonhos, igualmente, os campos, inclusive os campos sáfaros), enquanto o país, como um herói fabuloso, surge impávido, belo, forte, sem deixar de ser – nesse quadro arbitrário e todo verbal mãe gentil. Também não faltam inversões de palavras, figura obrigatória no gênero, como o famoso “da Pátria filhos”, que abre o Hino da Independência; e pelo menos uma antítese, lógica e historicamente discutível, onde o futuro vem antes do passado. Por último, evento só compreensível no exaltado universo de uma **retórica onde a regra de ouro é ignorar o real**, descem à terra, quando cintila a constelação do Cruzeiro, um sonho intenso (qual?) e, simultaneamente, um raio, um raio vívido – **pois essa linguagem desconfia das coisas e venera os atributos** –, um raio de esperança e de amor, um raio. (LINS, 2005, p. 106) [grifo meu].

Percebe-se aí, novamente – como no caso anteriormente citado das duas mulheres grávidas que morreram sem serem assistidas –, a realidade empírica ganhando ares de ficção, só que, agora, não mais com traços de um mundo absurdo e bizarro, mas como fantasia de um mundo perfeito no qual tudo é maravilhosamente tão sublime e simétrico que a beleza, desprendendo-se das palavras, impera soberana no país inteiro. Doce ilusão. Imagem completamente díspar de uma pátria que vergasta sem cessar contra o próprio

povo. Eis a denúncia que as palavras do personagem ensejam. Por fim, em um misto de ironia e desesperança ante o que esse linguajar hinário simboliza, o Professor conclui:

Poucas decisões, acredito, seriam tão desastrosas como a se substituir a letra deste nosso hino por outra mais densa ou mais sóbria. Com a substituição, que muitos homens cultos justificam, desapareceria o único ponto onde acaso coincidem, no Brasil, o povo e o mundo oficial (LINS, 2005, p. 106).

Só há aproximação, portanto, no simbolismo de um estilo cuja ausência de sentido é o seu maior efeito linguístico. De nada vale refazer a letra se a estrutura social permanece a mesma. A possível substituição não passaria de mais um mecanismo de ocultamento da realidade nacional. Além disso, a troca seria imprópria, porque apagaria essa evidência histórica (a distância entre o mundo oficial e o povo), passível de ser reavivada a cada ato cívico, quando o canto do hino faz vibrar a sua retórica.

Imersos em solidão, povo e personagens seguem à margem da bem-sucedida sociedade hegemônica. Tal isolamento se reflete também na elocução radiofônica de Maria de França, mas de uma maneira camuflada, visto que:

Animam a obra os clichês de linguagem comuns aos locutores, e certos esquemas típicos de programas radiofônicos, dentre os quais o noticiário, empregado com humor e eficácia, envolvendo tanto as personagens (inclusive a própria narradora), quanto os acontecimentos mundiais, deformados pelo anacronismo e outros fatores (LINS, 2005, p. 87).

A tragicidade do enredo parece ser contraposta ao discurso bem-humorado, emprestando, assim, certa leveza e comicidade à heroína. Aparentemente, portanto, há um conflito entre o narrado e vivido por parte da personagem. Essa compreensão vai aos poucos se dissipando, quando se percebe que o uso desse recurso não visa, de fato, construir uma elocução humorística, mas, sim, disfarçar a solidão que atravessa a vida da pobre narradora. Tal aspecto reforça a interpretação anterior: a de que a ironia, a sátira e a paródia, presentes na obra, não amenizam e tampouco invalidam a dramaticidade do romance de Lins no que porta de infausto e adverso. Desse modo, a elocução de Maria de França, fingindo dirigir-se aos ouvintes de uma emissora de rádio (e incorporando o

linguajar médico e jurídico bem como fases de canções populares), não evoca apenas sintomas de insânia e comicidade, mas conclama, igualmente, aspectos trágicos¹¹⁸.

O rádio, observa o Professor, “dirigindo-se, através do locutor, a um ouvinte não especificado e sempre encarecido vai ao encontro de um vácuo” (LINS, 2005, p. 86). Para quem está falando Maria de França? Para ninguém. A imagem de desolação estarrece bem mais do que faz rir.

A carência do suposto ouvinte, referenciada pelo Professor, é uma alusão ao alto índice de alcance da comunicação radiofônica entre a população periférica. A validade dessa informação é apoiada por uma pesquisa de campo empreendida pela socióloga Cesarina Lacerda¹¹⁹, que, por sua vez, fundamenta-se no que aprendeu por meio de um curso por correspondência com o sociólogo francês Lucien Goldmann. Note-se aí uma pitada de ironia e deboche, pois o Professor baseia as próprias considerações em um estudo que, academicamente, não seria valorizado. Após entrevistar pessoas dos bairros operários de Recife, a pesquisadora concluiu ser o rádio, bem mais do que os jornais, o meio de comunicação que dispõe de mais alcance entre as gentes do subúrbio. E assim mostra em seu estudo:

Os jornais cedo ou tarde chegam à periferia, como papel de embrulho, trazidos pelos pobres ambulantes que os compram a peso para revender, e até soprados pelo vento. Uma dona de casa, entrevistada em 1968, acreditava ser recente o suicídio de Getúlio Vargas, ocorrido em 1954 (LINS, 2005, p. 86).

Ao recorrer a essa suposta pesquisa, o que o Professor intenta é reforçar que Julia Enone, mesmo desconhecendo essas evidências, faz uma escolha coerente ao construir a elocução de Maria de França como símile de uma transmissão de rádio. O excerto, embora breve, chama atenção no mínimo por dois motivos: I) corrobora o caráter de descontinuidade das notícias; II) mostra que, apesar de Maria de França falar como se fosse locutora de rádio, ela toma conhecimento da descontextualizada existência de Ana da Grécia justamente através de fragmentos de jornais, dispensados pelas ruas. Cabe

¹¹⁸ Emprego o termo como princípio antropológico e filosófico presente em várias formas artísticas e na própria existência humana, caracterizando-se por uma série de infortúnios que vitimam alguém, podendo, inclusive, englobar catástrofes naturais.

¹¹⁹ Ela era amiga de Osman Lins e trabalhava como assistente social no Hospital de Alienados do Recife, havendo no acervo do autor (depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro), várias correspondências entre eles. Neste sentido, é interessante observar que Lins, tal qual faz Julia Enone, funde mais uma vez dados empíricos com imaginários.

reiterar que, no universo da personagem, o rádio e o jornal são meios de comunicação da maior importância.

Por outro lado, a simulação radiofônica da fala da personagem, bem mais do que os jornais que lhe chegam, carrega uma forte referência ao discurso popular, contrapondo-se ao erudito que marca a escrita do Professor, como esclarece o próprio personagem:

O gênero de discurso consagrado por Maria de França, desprestigiado e sem antecedentes literários, o discurso radiofônico na mais vulgar de suas expressões, reafirma, acredito, a aversão da autora ao livesco e às mensagens impenetráveis (LINS, 2005, pp. 102-103).

Essa breve observação demarca não só a originalidade de Julia, por fazer do rádio o expediente de enunciação de Maria de França, mas também a aversão da autora por uma escrita portentosa, esnobe, inacessível. A princípio, a postura da personagem-autora pode surpreender, afinal, ao longo de todo o diário, o Professor assevera que o livro da amiga é uma obra cheia de enigmas, disfarces e ciladas. Porém, em certa medida, uma coisa não invalida a outra. Como demonstrado anteriormente, o romance se estrutura de forma inovadora, desviando-se dos padrões composicionais usuais, mas isso não significa que ele possa ser tomado pelo leitor e/ou pela crítica como uma narrativa pedante e obscura. A obra, admite o Professor, pode até ser taxada como hermética, mas não por ser impenetrável – e, sim, por ser uma arte que se oculta (Cf. LINS, 2005, p. 51), ou seja, uma arte que não se deixa desvendar impunemente, sem esforço.

A Rainha dos Cárceres da Grécia – eis uma virtude sua – assemelha-se bem a esses gestos rituais estudados pelos antropólogos, que para o adventício têm um sentido banal e guardam outro, mais largo, para os naturais (LINS, 2005, pp. 51-52).

Isso se aplica não somente ao livro creditado a Julia Enone, mas ao romance de Lins como um todo, mesmo que o foco desta análise esteja na significação da elocução radiofônica de Maria de França. Ao se abordar anteriormente o modo como Julia constrói a narração de sua heroína, por meio do dispositivo de mediação, deixou-se de lado esse aspecto de sua enunciação não por ser desnecessário ou menos importante, mas porque sua relevância se associa mais ao sentimento de solidão que se intenta agora enfatizar.

Ao falar sobre a locução radiofônica de Maria de França, o Professor comenta que, por volta do século XIV, muitos narradores costumavam se encontrar em estalagens e tabernas onde travavam uma espécie de competição entre si. Geralmente, a plateia ficava

encantada e tinha sempre alguém que, futuramente, transporia as narrativas ouvidas para a escrita. Confluíam aí vários elementos constitutivos do fenômeno narrativo: o contista, a fábula, os destinatários e o lugar convidativo (Cf. LINS, 2005, p. 88). Os mesmos componentes se faziam notados se alguém lia a narrativa em voz alta para os demais. Com o passar do tempo, hospedarias se transformaram em hotéis e restaurantes, os narradores já não chegavam a cavalo e as histórias perdiam o ar aventureiro. Ainda assim, permanecia inalterado “o núcleo da situação – o conto, o narrador, o ouvinte e o abrigo” (LINS, 2005, 88). No entanto, no tempo em que se encontra Maria de França tudo isso sofreu um abalo. Perdeu-se o espaço, não há mais um lugar aconchegante de encontro. A presença dos destinatários também não é necessária, o teor das histórias foi alterado e o próprio narrador, imenso em incertezas foi deixado sozinho.

O ato de narrar, como observou Walter Benjamin, relaciona-se com a capacidade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 198), no sentido de transmitir aos outros, principalmente aos membros mais jovens de uma comunidade, um conhecimento adquirido pela vivência, o qual vai sendo atualizado de geração em geração. Essa habilidade de comunicar algo se revelava sobretudo na capacidade de contar histórias cujas imagens perduravam na imaginação de quem as ouvia. Porém, tal aptidão comunicativa foi decrescendo a partir da geração “que entre 1914 e 1918 viveu uma das experiências mais terríveis da história” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Refere-se o pensador alemão ao advento da I Guerra e ao amplo uso da tecnologia nos campos de batalha. Mal sabia ele que algo ainda mais aterrorizante estava por vir. De qualquer modo, o que aqui interessa é que Benjamin já associava, naquela época, a incapacidade de comunicação com a pobreza daquilo que era vivido.

Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 115).

A miséria da experiência se acentua com o desenvolvimento técnico, que se sobrepõe aos seres humanos. Em certo sentido, esse aspecto já foi aludido anteriormente nesta tese quando se abordou a perda da memória coletiva representada no livro de Julia

por Mimosina, a gata de Maria de França. O percurso de comunicação com a ancestralidade humana interdito pelo avanço tecnológico põe a descoberto a pobreza das experiências que se tem vivenciado, fazendo surgir, assim, uma nova barbárie (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 115). Tudo isso ecoa, de certo modo, nas páginas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, em sua atmosfera de catástrofe e decadência humana. Porém, além dessa significação, a ênfase que o Professor dá à narração radiofônica de Maria de França reforça a sua intenção de explicitar que o vínculo entre o narrador/escritor e o ouvinte/leitor foi afetado, suprimindo-se, do narrador/escritor, a ânsia de ser ouvido/lido (Cf. Lins, 2005, p. 89). Assim, quando Julia Enone multiplica por milhares as poucas pessoas que ouviam o narrador nas estalagens, põe a descoberto a solidão do escritor, em um monólogo contínuo cuja resposta é inexistente (Cf. LINS, 2005, 89)

A interpretação do personagem-ensaísta reforça sobremaneira o isolamento em que se encontra Maria de França ao destinar a sua narração a ouvintes imaginários. Como há no sentido das narrativas uma imbricação entre o ato de narrar e o de escrever, pode-se perceber aí que a reflexão do ensaísta extrapola o âmbito da criação romanesca de Julia ao falar indiretamente de sua própria solidão, do solilóquio com o qual compõe o próprio diário, abrangendo, ainda, a condição do autor contemporâneo, cujas obras caem nas mãos de leitores, igualmente invisíveis e desconhecidos, que podem ou não acolher o texto, declinando ou deixando-se arrebatar por sua história.

Imerso nessa reflexão conectiva entre narrativa e solidão, o Professor percebe uma conexão entre Maria de França (criadora do seu Espantalho) e os autores literários:

Ambos **despojados e loucos**, distanciados das áreas do poder e percebendo o real com estranheza, buscam na cidade, sem sucesso, uma indenização para a loucura; **a mensagem da heroína, emissão no vazio, evoca o drama do escritor**, muitos dos quais vivem e morrem sem conhecer a alegria da resposta (LINS, 2005, p. 91) [grifo meu].

O breve trecho resplandece densidade. Em nosso país, os escritores, em geral, são tratados como párias sociais, marginalizados, incompreendidos. O tema da insânia ecoa alto mais uma vez, e é quase impossível não se lembrar de Lima Barreto e sua relevância tanto para Osman Lins quanto para Julia Enone, que invoca sua proteção, como já apontado no primeiro capítulo desta tese.

É significativo também que Maria de França seja a autora do Espantalho. Atente-se à artimanha: Osman Lins cria Julia Marquezim Enone, que cria Maria de França, que

cria o Espantalho. O Professor, embora seja autor do diário-ensaio, opera nesse momento como testemunha da concessão autoral que Julia outorga a heroína. Note-se que ele aparentemente está “fora” do jogo porque é um reflexo da mesma situação, já que Lins lhe confere (exatamente como Julia facultou a Maria) a autoria do texto que o leitor tem em mãos. Todos, assim, compartilham a mesma solidão metaforizada na emissão radiofônica de Maria de França – personagem que consubstancia esse abandono e sua batalha imensurável, da qual nunca sairá vencedora, despontando, também, como alegoria das múltiplas lutas invisíveis que os escritores literários empreendem no mundo.

A correlação de Maria de França com os escritores nos leva a imaginar que o lixo que cata nas ruas configura também uma alegoria referente aos temas que cada autor colhe antes de iniciar a sua obra – e talvez esteja aí a razão desses restolhos serem vistos por ela não como detritos, mas como tesouros, afinal: “Os poetas encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico” (BENJAMIN, 1989, p. 78). Ganha um novo sentido ainda a heroína ter sido operária de uma fábrica têxtil. Sabidamente, tecer ou urdir é entrelaçar metodicamente os fios, ou seja, fazer uma trama que dá origem ao tecido. Não é difícil perceber as recorrentes aproximações com o ato de escrever, que também urde linhas e compõe tramas. A palavra **texto** deriva do latim *textus*, que se origina de *textum*, isto é, tecido, entrelaçamento. A partir do século XIV, o vocábulo assumiu o sentido de composição literária, narrativa escrita (Cf. CUNHA, 2010, p. 634). Não à toa, Maria de França é tecelã, costura também bonecas de pano, arte manual que, assim como outras, assemelha-se ao ato de escrever. Ambas são atividades desvalorizadas, como enfatiza Osman Lins em um artigo sobre o dia do alfaiate, profissão de seu pai¹²⁰. Julia Enone também estava costurando quando o Professor se deu conta de que ela envelhecia. Ele tomou o momento como inspiração para uma das falas do Espantalho, como mencionado anteriormente.

O fato é que, algumas páginas adiante, depois de o Professor fazer um paralelismo entre Maria de França e os escritores, o leitor toma conhecimento de que o manicômio – em que a heroína é internada e onde tem muitos “amigos do peito” (LINS, 2005, p. 27) – está repleto de artífices das palavras. “As celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do padre Anchieta a Clarice Lispector” (LINS, 2005, p. 193)¹²¹.

¹²⁰ O artigo se intitula: “Um dia que se despede do calendário” e se encontra na obra *Evangelho na Taba*.

¹²¹ Nem todos os autores são explicitamente nomeados; além de José de Anchieta e Clarice Lispector, o Professor chega a identificar Machado de Assis, José de Alencar e Gregório de Matos. Sebastiana Ribeiro,

O artifício não intenta atestar que estes autores possuam uma percepção distorcida da realidade e sim, realçar o estado de isolamento em que se encontram, apartados do público ao qual se dirigem (LINS, 2005, p. 195), assim como Maria de França é afastada de seus ouvintes quando interna, já que sua linguagem deixa de simular a locução de uma emissora de rádio e torna-se clara e objetiva¹²².

Ora, a solidão que se apresenta aí não é aquela intrínseca ao ato de criação, que exige que o artista voluntariamente se afaste dos outros para que possa idealizar e compor a sua obra, pois, nesse ato, ele se retira da convivência com os demais para melhor aprofundar as relações com o próximo. Não é a dimensão de se estar só que Lins retrata, mas, sim, aquilo que provém da rejeição sofrida pelo escritor por parte da sociedade hegemônica.

Hannah Arendt distingue os termos: *isolation*, *loneliness* e *solitude*, traduzidos em português, respectivamente, por isolamento, solidão e estar só. Observa-se, nesse sentido, que estar só (*solitude*) se refere a uma situação na qual o sujeito faz companhia a si mesmo através do diálogo interior mantido pelo pensamento (ARENDRT, 2000, p. 527), o que, muitas vezes, pode resultar, por exemplo, em um trabalho de expressão artística. Por outro lado, embora o isolamento (*isolation*), diga respeito ao mundo público e à solidão (*loneliness*), a dimensão privada da existência, os vocábulos guardam em comum a referência a uma privação das relações autênticas. A solidão (*loneliness*) reflete uma espécie de desamparo, uma desolação, enquanto o isolamento (*isolation*) diz respeito à impotência política de agir em concerto. Nessa perspectiva, os autores relegados ao hospício no romance de Julia estão, ao mesmo tempo, solitários e isolados, isto é, desabrigados e ineptos na medida em que representam uma oposição à ideologia dominante que, constantemente, tenta sufocá-los. As suas vozes não atingem os decibéis necessários para que sejam ouvidas por todos. Obviamente, essa falta de alcance não sugere que as suas obras sejam limitadas em termos de comunicabilidade, mas concerne ao fato de esses escritores serem **forçosamente** mantidos longe do povo. Esse apartamento violento se dá de vários modos: analfabetismo, sistema educacional precário, indústria cultural, frenesi consumista, academicismo exagerado, cientificismo exasperado, crítica capciosa e mal intencionada. Enfim, por uma série de fatores que evidenciam separadamente, ou em conjunto, a atomização e a massificação da vida dos

em sua tese, já citada nesta pesquisa (2017, p. 115), sugere que os outros autores podem ser: Jorge Amado, Lima Barreto ou Bento Teixeira, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa.

¹²² Ver primeiro capítulo.

seres humanos cujo interesse passa a se centrar apenas na subsistência. Dito de outro modo, o insulamento dos autores nacionais é imposto por uma política degenerada que atenta contra o espaço público de aparição da arte, violando, também, as possibilidades de fruição.

Ao discorrer a respeito de sua experiência no Conselho Superior do curso de Letras, quando ainda era docente, Osman Lins conta, em um de seus ensaios, sobre a decepção que sentiu em uma reunião na qual se discutia o valor que deveria ser pago a convidados para uma conferência na faculdade:

[...] todos os outros membros do Conselho propunham uma remuneração ínfima, havendo uma proposta que fixava níveis diferentes segundo a graduação universitária, de modo que Machado de Assis, por exemplo, se fosse vivo, receberia por uma conferência, menos que um professor com mestrado e bem menos que um doutor, não podendo sequer aspirar ao limite a ser estabelecido para um livre-docente, **foi nesse momento que eu percebi com maior clareza do que nunca a solidão irreduzível do escritor, o seu inapelável isolamento neste país**: mesmo numa Faculdade de Letras, mesmo entre os membros do seu Conselho, manifestava-se, pétreo, o arraigado menosprezo brasileiro em relação à cultura, ao saber, ao artista, ao escritor, ao trabalho intelectual, a não ser que algo exterior, como um título universitário, um diploma, sacralize tudo isso (LINS, 1977b, p. 96) [grifo meu].

Infelizmente, o quadro ainda não se modificou, e é possível até que tenha se agravado. O advento da internet não amenizou a solidão e o isolamento. Talvez alguns escritores tenham se tornado mais conhecidos, mas isso não significa que sejam realmente lidos e compreendidos. A própria Clarice Lispector é um exemplo disso, já que lhe é creditada a autoria de frases que nunca escreveu, mas que circulam profusamente na internet, enquanto outras, que de fato lhe pertencem, quando tiradas de contexto se tornam banais como se fossem slogans de um certo estilo de vida.

Essa separação forçada, e até mesmo violenta, entre os escritores de um país e seu povo acaba por acentuar algo que Osman Lins chamou de “indigência cultural” (LINS, 1977, p. 83), presente mesmo no Ensino Superior e entre os docentes, instância em que diversas insuficiências se fazem sentir, pairando no ar um certo empobrecimento interior que extrapola o âmbito acadêmico. Nesse sentido, não se deve perder de vista que a insânia, em sua debilidade, manifesta-se também no panorama intelectual do país “propenso, como na vida agrária, à monocultura, à queimada e ao abandono de terrenos férteis” (LINS, 1977b, p. 172).

Nessa equivalência entre a pobreza interior e o descaso nacional com a agricultura, Osman Lins reforça a denúncia da miséria artística e educacional do país, ou seja, da extraordinária falta de cultura que impera soberana.

O termo “cultura”, do latim, *colere* – cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar –, significava originalmente o trato humano da terra, no sentido do amanho e da preservação da natureza a fim de torná-la adequada à habitação humana. Essa atitude de cuidado está em aguda oposição ao esforço de sujeitar a natureza à dominação dos homens. Posteriormente, ainda na civilização romana esse zelo passou a significar também a salvaguarda da herança grega, implicando certa reverência ao passado. A expressão *cultura anime*, utilizada por Cícero, designava, assim, o cultivo da educação pelo ensino de Filosofia, tornando os seres humanos aptos a cuidar das coisas do mundo (Cf. ARENDT, 2007, p. 267).

Nesses termos, afirmar que há uma profunda ausência de cultura no Brasil é compreender e revelar que a ideologia hegemônica somente se relaciona com as produções mundanas – filosofia, ciência e fundamentalmente a arte – tendo por base, exclusivamente, uma mentalidade utilitarista que ameaça tanto as conquistas passadas quanto as futuras, minando o espaço público no qual aparecem e onde deveriam ser apreciadas. Portanto, o termo “cultura indica que arte e política, não obstante seus conflitos e tensões, se inter-relacionam e até são dependentes” (ARENDT, 2007, p. 272). Penso que é precisamente isso que Osman Lins evidencia em sua acurada denúncia: os autores nacionais são postos no hospício a fim de explicitar que eles, mesmo dispendo de uma melhor condição intelectual, sofrem o descaso, a indiferença e até a invisibilidade social, pois estão imersos em um país aprisionado pela falta de cultura.

Maria de França é uma exilada social: é pobre, é parda, é semianalfabeta, é nordestina, é mulher, é louca. No hospício, encontra os seus pares, também habitantes de um mundo inóspito. Porém, nesse aspecto, faz-se necessária alguma cautela para que não se construa aí uma imagem por demais vitimizada, já que os proscritos não guardam qualquer desejo de serem incorporados à sociedade dominante. Como exemplo dessa asserção, repito o trecho em que Julia Enone faz uma espécie de oração para Lima Barreto:

“Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de juris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm

pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. **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) [grifo meu]¹²³.

Note-se que a personagem não apenas aceita o status de pária, mas que deseja assim continuar almejando, ainda, tornar-se capaz de se vangloriar dessa situação. Julia e os demais autores, por ela encerrados no hospício, simbolizam na arena política os rebeldes, isto é, aqueles que tentam, como dever artístico e humano, resistir à opressão, de tal modo que não são politicamente insignificantes como a ideologia dominante quer fazer acreditar. Por outro lado, esses escritores também não são representantes do povo, ou seja, as suas obras não falam “em nome” dos excluídos. Ao contrário, são, eles mesmos, marginalizados, excluídos, renegados. Junto à Maria de França no hospício, são os seus “parceiros”, e não pessoas superiores. Essa ideia de uma arte que representa o povo e que fala em seu nome implica um paternalismo que está muito aquém do modo como Osman Lins enxergava a literatura.

Em certa medida, a falta de interesse pode conferir alguma independência: “Uma grande vantagem do escritor atual é a inexistência do mecenas, que antes constituía um entrave à criação. Se não temos necessidade de mecenas, e dependemos apenas do público, nossa liberdade é imensa” (LINS, 1979, p. 193). Para Lins é preciso ter cuidado com o oferecimento de ajudas oficiais ao artista, principalmente o emergente, pois isso pode comprometer sua capacidade de avaliar os fatos e, pior ainda, convertê-lo em um porta-voz do corpo social dominante. Em outras palavras, os escritores auxiliados pelo Estado podem tornar-se artistas assimilados à moralidade oficial, isto é, vendidos, sem uma moral própria. Não se deve perder de vista que isso ocorre porque: “quando o inimigo busca o controle, ele faz questão de usar alguns elementos oprimidos da população como seus lacaios e capangas, recompensando-os com privilégios especiais, como um tipo de suborno” (ARENDR, 2016, p. 506).

É nessas bases que o livro de Julia Enone é recusado pelos editores. Os motivos variam: desde a situação do mercado não ser favorável às obras nacionais à editora não estar trabalhando com textos originais, bem como o faro de editor não compreender o desfecho da obra e concluir que era um romance inacabado (Cf. LINS, 2005, p. 63). Por

¹²³ Excerto já transcrito na página 45 desta tese.

outro lado, a rejeição e o não reconhecimento por parte da ideologia dominante convertem-se, ironicamente, no selo de qualidade da obra.¹²⁴

Além de povoar o hospício com escritores, a autora-personagem, em outra guinada estratégica, encerra os heróis nacionais no serviço burocrático, ou seja, os funcionários das repartições previdenciárias que Maria de França frequenta são personalidades nacionais ilustres: “Julia Marquezim Enone traz para o Recife, condenando-os a uma vida sem glória e inteiramente anônima, heróis (quem sabe até que ponto reais?) da história do Brasil” (LINS, 2005, p. 180).

Floriano Peixoto, Rio Branco, Rui Barbosa e mesmo o imperador Dom Pedro II figuram entre eles. Há alguém citado apenas como “o escriturário Santos”, mas, pelas evidências descritivas, será considerado aqui como Santos Dumont¹²⁵.

Os burocratas que trabalham do INPS inspirados nas figuras públicas estão todos ligados, de forma superficial, a palavra ou a transições políticas importantes. Dom Pedro Segundo escrevia poesias, Rui Barbosa foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, assim como Rio Branco. Dom Pedro foi o último imperador, e Floriano integrou à vice-presidência da República, logo em seguida assumiu o primeiro posto. Apenas Santos Dumont difere, em tom, deste grupo, pois o aviador foi eleito para ocupar a Academia Brasileira de Letras, mas não chegou a tomar posse (RIBEIRO, 2017, pp. 89-90).

Para o Professor, Julia assim procedeu no sentido de evidenciar que a atualidade já não produz heróis como outrora, tendo os últimos passado incólumes pela história, há meio século (Cf. LINS, 2005, p. 182). Sutilmente, sem mencionar um nome específico, o Professor escreve:

Um deles, remanescente de um pequeno grupo de dezoito que saíra à rua em 1924, de armas na mão, dispostos a morrer e talvez invocando uma bala inimiga, no coração se possível, para que o fluir da vida não negasse o fulgor daquele instante único, vinte anos depois cruzaria o país, envolto na sua legenda ainda clara e que, antes de todos, começaria a esquecer (LINS, 2005, p. 182).

¹²⁴ Cabe observar que Osman Lins também sofreu a recusa de editores quando da publicação de *Avalovara*.

¹²⁵ O reconhecimento de que o escriturário Santos seria Santos Dumont foi feito por Sebastiana Ribeiro em sua tese (2017, p. 88). A pesquisadora, seguindo a identificação feita pelo Professor, registra, também, a função que cada um deles exerce no sistema previdenciário: Dom Pedro II (almoxarife), Floriano Peixoto (o contínuo, hoje geralmente chamado de *office boy*), Rui Barbosa (atendente de guichê), Rio Branco (chefe da seção) e, como mencionado, Santos Dumont (escriturário).

Não há indicação direta que esclareça a quem o Professor está se referindo. Entretanto, é possível se considerar, pelos indícios, que se trata do Marechal-do-ar Eduardo Gomes, visto ele ter sido um dos personagens históricos que participou da Revolta dos 18 do Forte em 1922, da Revolta Paulista em 1924, tendo quase se integrado ainda à Coluna Prestes, que cruzou o país, entre 1924 e 1927. A única ressalva repousa justamente nesse último ponto, pois não chegou, de fato, a participar da Coluna, pois foi preso quando se dirigia ao sul do país a fim de nela se engajar. Supondo-se que Osman Lins não se enganaria quanto a esse dado e que, efetivamente, esteja se referindo a Eduardo Gomes, tomo a informação imprecisa como mais um lapso de memória do Professor. Além disso, a crítica quanto ao esquecimento dos ideais pelos quais lutou também cabe, perfeitamente, ao Marechal. Nesse sentido, vale brevemente apontar certos dados de sua biografia com o intuito de que se esclareça melhor o comentário do personagem-ensaísta.

Ao se referir à Revolta dos 18 do Forte, aos levantes paulistas de 1924 e à Coluna Prestes, o Professor traz à tona as principais manifestações do movimento tenentista ocorridas na década de 1920. O termo “tenentismo” deriva da participação em massa dos tenentes nesses diversos protestos contra o governo durante a República Velha. Pode-se dizer, sucintamente, que a questão era a insatisfação dos oficiais, principalmente os de baixa patente, com a política oligárquica comandada por Minas Gerais e São Paulo e com a situação vexatória de total escassez de condições de manutenção e defesa que caracterizava o Exército naquele momento. Seria extremamente complexo, e até mesmo controverso, inferir que o movimento tenentista, como um todo, elegeu uma bandeira libertária genuína que visava à melhoria de condições de vida do povo brasileiro. Todavia, não se pode negar que havia uma preocupação subjacente com a honradez do Exército e uma luta de oposição à política oligárquica rural, principalmente cafeeira. A República elitista daquela época se caracterizada, entre outras coisas, por: coronelismo (controle exacerbado da população por chefes políticos locais); apadrinhamento de afilhados políticos (através da blindagem destes); e descarada troca de favores. Aqueles que se engajaram no tenentismo combatiam, desse modo, todas essas práticas nefastas, sendo, por isso, muitas vezes, tidos pelos historiadores como salvacionistas da República na luta contra a oligarquia. No entanto, mesmo tendo sido um dos protagonistas do movimento, Eduardo Gomes enveredou por outros caminhos em sua trajetória. Em 1935, como comandante da 1º Regimento de Aviação, lutou contra o levante deflagrado pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), comandada por Prestes. Dez anos depois, envolveu-se em

uma oposição liberal que articulou a fundação da União Democrática Nacional (UDN). Em 1954, esteve à frente da campanha pela renúncia de Vargas após o atentado ao jornalista Carlos Lacerda. Opôs-se à posse de Juscelino Kubitschek, em 1956, e, em 1964, foi um dos articulistas do golpe militar que depôs o presidente João Goulart¹²⁶.

Apenas com base nessas informações é possível avaliar a coragem de Osman Lins ao tecer essa crítica em seu romance, bem como a simultânea denúncia de que os mais recentes heróis nacionais esqueceram os princípios basilares pelos quais lutavam. Ainda sobre a carência de figuras que realmente possam ser tidas como mitos, o Professor registra:

Nem sequer do fumo da Segunda Guerra nasceriam heróis. Muitos foram mortos e jazem em Pistóia, enterrados junto com os seus nomes, ninguém sabe onde estão os mutilados, e os nomes dos que os comandavam nada significam para nós. **A ação política tem levado muitos ao exílio, à morte e aos negócios** – e a verdade é que, de todos, só os últimos conservam ainda certo fulgor mítico. Isto não deve surpreender (LINS, 2005, p. 182) [grifo meu].

O excerto mostra uma das poucas vezes em que se utiliza a palavra “política” no romance, e a forma como é empregada não deixa dúvida quanto ao sentimento de descrença quanto a essa prática, quase como um reconhecimento de sua falta de sentido e arbitrariedade, ou seja, de sua degenerescência.

Nesse mesmo viés de ceticismo e desesperança, o personagem-ensaísta lança mais uma crítica ferrenha à situação, deixando entrever, ainda mais uma vez, que os temas político-sociais não se restringem ao livro de Julia, mas se fazem presentes no diário-ensaio por meio do posicionamento firme das opiniões do Professor, como se nota na transcrição abaixo:

Os heróis nacionais, hoje, todos circunscritos à televisão e ao esporte profissional, ganham num dia o que ninguém come em um ano. Agravando o desacerto, esses nossos mitos, sem um único exemplo discordante, professam indiferença absoluta por todos os problemas que afligem os humanos. Nenhum, como o peso pesado Cassius Clay, arriscaria a carreira e o título por nada neste mundo – uma causa, ou um

¹²⁶ Todas as informações biográficas foram colhidas no site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) e estão disponíveis on-line em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/eduardo_gomes#:~:text=Formou%2Dse%2C%20ent%2C%20a,no%20governo%20de%20Washington%20Lu%2C%20ADs.

Para melhor compreensão do movimento tenentista, sugiro a leitura do livro *Tenentes: A guerra civil brasileira*, de Pedro Doria (DORIA, 2016).

princípio, ou uma ideia, ou uma teimosia. A neutralidade, luxo equívoco, é sua norma, e isto em nada os fere no conceito geral (LINS, 2005, pp. 182-183).

Impressionam-nos a lucidez e a atualidade da denúncia. Por outro lado, é terrificante constatar que, nos dias de hoje, grandes desportistas, inclusive nacionais, diferentemente de Cassius Clay, nome de batismo do pugilista norte-americano Muhammad Ali, estão envolvidos em crimes de estupro e feminicídio, sendo, ainda assim, divinizados pela maioria. Para o Professor, portanto, essa escassez de mitos motivou Julia Enone a fazer ressurgir, de modo degradado, em seu romance, aqueles que outrora foram tidos como heróis nacionais. À essa hipótese soma-se a constatação de que a redução desses mitos à condição de funcionários do INPS retira-os de uma dimensão superior, privilegiada e completamente apartada do povo.

Julia Marquezim Enone derruba-os dos pedestais, priva-os dos títulos, dos bens e das vestes – se militares, das dragonas e das armas –, troca ou adultera os seus nomes e atira-os no limbo do serviço público, mais ou menos como Dante mete inimigos seus no inferno. Todos, no moral e no físico, são identificáveis pelo leitor não distraído. Mas, excluídas as circunstâncias que os favoreceram (..) eis, nos balcões e nos fichários, anônimos, fora do mundo e ansiosos, como se tivessem consciência do seu despojamento, esses homens lendários, agora expulsos da lenda e só um pouco mais altos do que Maria de França (LINS, 2005, p. 187)

O gesto criador da autora-personagem funciona como uma espécie de reparação à invisibilidade do povo. Recupera-se, com isso, um pouco do sabor da justiça, já que:

[...] os ídolos nacionais, no Brasil, os consagrados com monumentos e nomes nas vias públicas (em que cidade brasileira não existem a rua Barão do Rio Branco e a praça Marechal Deodoro?), se realizaram feitos memoráveis, sempre guardaram distância do povo, e a sua indiferença pelos humilhados assemelhava-se à dos heróis de hoje – os esportistas e os das telas de TV. Imersos em sonhos aristocráticos, moviam-nos ideais abstratos; ou de poder; ou nenhum (LINS, 2005)

Passagens como estas dissipam qualquer dúvida quanto a obra possuir um caráter político-social contundente.

Percebe-se no romance, em todas as suas camadas, a existência da ideologia oficial, entendida como a estrutura social dominante e da ideologia do cotidiano (não-oficial), isto é, aquela que, por sua própria natureza, é desordenada, não estipulada por um sistema

ideológico constituído. Valho-me para essa diferenciação entre essas “duas” ideologias contrárias, do pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem o termo ‘ideologia’ não significa uma espécie de falsa consciência (como para os marxistas), mas é tomado como expressão de um determinado posicionamento (Cf. PONZIO, 2008, p. 115). Todavia, cabe observar que tal distinção funciona, sobretudo, como um mecanismo didático para a compreensão do fenômeno ideológico e não como fundamento para inferir a existência de duas esferas apartadas. Note-se, assim, serem intercambiáveis essas duas dimensões, as quais se confrontam e se alimentam uma da outra (Cf. RODRIGUES; RANGEL, 2015, p. 1132).

A ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida (MIOTELLO, 2005, p. 168).

No contexto das análises bakhtinianas, frequentemente se substitui o vocábulo “ideologia” por “cultura”, havendo, do mesmo modo, uma dimensão que comporta o aspecto oficial e outra, contrária, isto é, avessa à estrutura social hegemônica e dominante. A cultura popular, por conseguinte, opõe-se à cultura oficial por meio de manifestações que exprimem sentidos contrários aos estabelecidos pelo Estado e/ou Igreja, em uma espécie de jogo de espelhos distorcidos. Por sua vez, tais expressões da cultura popular estão associadas ao carnaval (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 189), já que se trata de um festejo antigo que conserva inúmeros traços dos diversos folguedos populares do período medieval e renascentista, de tal modo que o adjetivo “carnavalesco” não designa apenas o carnaval em sentido estrito, mas se refere a todas essas festividades.

Nessa perspectiva, o carnaval simboliza o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, sempre apresentando, por essa razão, uma série de manifestações invertidas, tais como os trajes dos foliões: “homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo, etc.” (BAKHTIN, 2008, p. 360).

O que se deve ter em mente é que os termos carnaval, carnavalesco e carnavalização estão associados a uma visão de mundo intrinsecamente ligada a libertação da seriedade, representada pela cultura oficial (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 239) e que, mais especificamente, o vocábulo ‘carnavalização’ diz respeito a essa significação libertária

transposta para a linguagem literária (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 139). Dito de outro modo, a carnavalização é a incorporação literária de elementos carnavalescos que suscitam a oposição entre a cultura popular e a oficial.

Vários aspectos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* podem ser tomados como traços de carnavalização¹²⁷. Destacarei, neste estudo, três deles: a menção ao próprio carnaval (incluindo-se, aí, referência às músicas populares), a linguagem vulgar de alguns personagens e o corpo grotesco do Espantalho.

O aparecimento do carnaval na obra se dá como expressão de uma celebração que Maria de França adora e que simboliza certa alegria que se manifesta nela, ainda que a sua vida seja envolta de tragicidade. No primeiro capítulo desta tese, observou-se que a heroína recebe uma de suas altas do hospício em um sábado de carnaval, ocasião na qual conhece o seu noivo Nicolau Pompeu, também chamado de Dudu. Levando-se em conta o elemento de inversão, assinalado por Bakhtin, nota-se, nitidamente, que a festa carnavalesca – repleta de gente que se abraça e canta pelas ruas (LINS, 2005, p. 29) – configura-se como oposição ao isolamento e à internação psiquiátrica. O hospício, leia-se “o mundo oficial” representado pela clausura, possui declaradamente um inverso: a liberdade das ruas, espaço público por excelência, em que a festa popular clama pela diversidade e reúne pessoas de todas as vertentes.

Soma-se a isso a compreensão de que o carnaval é uma festa desprendida de um sentido utilitário, funcionando como uma espécie de porta de entrada para um universo utópico no qual os brincantes vivem temporariamente e onde podem, inclusive, eleger reis e rainhas igualmente fugazes (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 241).

A vida miserável de Maria de França, contraposta à festa de carnaval, parece realçar o efeito quimérico. A fala da heroína, atravessada por menções a algumas músicas carnavalescas, compõe um quadro que mescla decadência e esplendor. Apesar de extensa, transcrevo, por completo, a passagem em que ela descreve a cena, a fim de demonstrar a ambivalência das imagens:

Nicolau e eu debaixo de uma mesa, cama fofa de confetes e serpentinas que eu até me embaraço, o bar quase deserto, que horas?, noite alta?, músicas na cabeça, ó jardineira, que vais fazer, mandarim?, gosto de te ver, morena, soltando papagaio de papel, bom é lança-perfume com cerveja, Nicolau se levanta e emborca sobras de copos, grito embaixo

¹²⁷ Há, inclusive, um artigo intitulado: *Elementos de Carnavalização em A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de João Vianney Nuto (NUTO, 2016). Sublinho ainda que, neste artigo, o autor considera também (tal qual esta tese) que, em seu processo de transmutação para Espantalho, o Professor tenha enlouquecido.

da mesa que não precisa pressa, e ele, “Eu quero ver queimar carvão, eu quero ver carvão queimar, a sede me tortura, negra”, também eu com sede, sede e dor de cabeça, mas o que dói de verdade é o homem do piano, batucando e berrando

Eu já cantei muito em serenata

na porta de uma ingrata,

a ingrata uma tolerada gorda e cerzida, estandartes no ar, um mascarado na porta, dançando feito um boneco e gritando para dentro “Olha a porteira do mundo, gente, a porteira do mundo”, madrugada alta, um coro muito longe entoa a marcha-regresso, chora a tolerada junto do piano manchando a cara pintada de vermelho, um coração miúdo em cada lado da cara, se lamenta para o homem “Esta vida é mesmo assim, Hermilo, viver feliz quem me dera”, Hermilo canta batendo no piano

Eu não sei o que fazer

para o meu amor não chorar,

Nicolau canta com ele, vão por aí pedaços do domingo. e do Recife, rua Nova, Imperatriz, Imperador, praça da Independência, eu e Nicolau Pompeu de chapéu de sol aberto, os blocos famosos, Bloco das Flores, Andaluzas, Pirilampos, Os Corações Futuristas, a Lira de Charmion, a multidão me acompanha, o cara grita, agora dentro do bar: “A porteira do mundo! A porteira do mundo!” (LINS, 2005, p. 97).

O trecho reverbera certa liberdade, uma vagabundagem ativa que se mistura à degradação: prazer obtido debaixo das mesas, restos de bebida, dor de cabeça, cantoria descompassada, piano tocado à base de pancadas e falas de desesperança. A cena parece caótica. Empírico e ficcional são fundidos, novamente, tanto na menção a Hermilo Borba Filho¹²⁸ quanto na incorporação de diversas frases oriundas de canções populares, em sua maioria regionais. Esforçando-se por identificá-las, o Professor cita alguns compositores: Nelson Ferreira, Antônio Maria, Luiz Bandeira, os irmãos Valença e Capiba. Esse registro da cultura popular pernambucana, através de canções, também pode ser interpretado como traços da carnavalização na medida em que reflete, igualmente, uma oposição ao linguajar oficial.

Implicações políticas presentes no festejo carnavalesco e na própria transposição do carnaval para a linguagem literária, isto é, na carnavalização em si, repercutem no romance. O episódio do carnaval em nada lembra a solidão do hospício, a debilidade, a luta desleal contra o governo burocrata. Maria de França está nos blocos carnavalescos, dançando frevo por entre bonecos, mascarados e estandartes.

¹²⁸ Escritor e dramaturgo pernambucano, amigo de Osman Lins, que, por mais de uma vez, é transportado para a obra sendo o título de um de seus livros, *A Porteira do Mundo*, citado ao fim do excerto. Ressalto ainda ser ele a mesma pessoa para quem Julia Enone teria enviado uma carta dizendo ter iniciado o seu romance, como já referido nesta tese.

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda a *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*. Esse é um momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (BAKHTIN, 2010, p. 140).

A relevância dada à praça pública simboliza o direito da cultura marginal se exteriorizar no mundo oficial da ordem e da ideologia dominante (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 132). Tal prerrogativa se coaduna com a visão de Arendt, mencionada anteriormente, de que o espaço público – âmbito fundamentalmente político – é também o espaço de aparição, isto é, daquilo que vem a público para ser visto e ouvido no mundo comum, compartilhado pelos homens¹²⁹. Atente-se que o “aparecer” é a razão de ser da própria arte, engendrada para que possa ser exibida, vista, ouvida, lida, admirada pelos outros (Cf. ARENDT, 2007, p. 272). Não custa demarcar que, nessa mesma linha de pensamento – a interrelação entre política e estética a partir do elemento comum de pertencimento a dimensão pública –, Jacques Rancière desenvolve a teoria sobre a partilha do sensível, concepção basilar de toda sua obra, a qual nomina inclusive um de seus livros, com título homônimo a essa expressão. Desse modo, a sua visão sobre a política se torna valiosa para a compreensão que aqui se evidencia: “A política ocupa-se do que se vê e do se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Destaca-se, com isso, mais uma vez, o entendimento de que a política possui uma dimensão fenomênica e contingente, que se opõe a qualquer determinação metafísica¹³⁰, que, por sua vez, só pode ser tomada como pretensão ao estabelecimento de uma imposição tirânica de regras estabelecidas *a priori*.

No que tange à linguagem de certos personagens, é possível observar que o palavreado chulo de alguns também carrega traços de oposição à linguagem bem-educada da cultura oficial. Por exemplo, quando Antônio Áureo vaticina que Maria de França terá

¹²⁹ Existem muitas semelhanças entre o pensamento de Mikhail Bakhtin e Hannah Arendt. Sobre algumas dessas confluências, escrevi um artigo intitulado: *Mikhail Bakhtin e Hannah Arendt: a figura de Sócrates como elo de filosofias em diálogo* (BONFIM, 2018).

¹³⁰ Refiro-me fundamentalmente à metafísica platônica, cujos princípios basilares são elucidados no tópico seguinte desta tese.

um namorado, ele afirma que ela o encontrará “como quem acha no lixo um belo frasco de mijo” (LINS, 2005, p. 19). Dissipa-se, aí, qualquer indício de glamour, pois a marca do malogro parece incrustada na vida parca da personagem, até mesmo no que diz respeito a um futuro “amor”. A baixeza é assinalada ainda na fala vulgar da própria Maria de França, como se pode verificar na passagem em que o Professor descreve os dias indolentes da heroína. Na transcrição abaixo, as aspas indicam as falas da personagem.

[Maria de França] Passa fora de casa a maior parte dos dias, sem nada que fazer, conversando com os vizinhos, batendo boca por nada, e concebe um ideal, “ser mulher de porta aberta, isto é, de coxa aberta, imperatriz das toleradas, mundana-mor, a glória!”. Pintada, cheia de laços, saía bem acima dos joelhos, dirige-se a qualquer homem que passa e assume atitudes provocantes, virar os olhos, lambe o beijo, coçar a “sempre-viva”, sem atender aos conselhos e ponderações (“conversa, conversa de velho broxa, de quem nunca foi e não é nunca”) que lhe manda o prelado Alberto Magno por intermédio de Rônfilo Rivaldo. Quando entra em casa, é para entregar-se a exercícios como o de pôr no copo com água uma rolha de cortiça e impedir que chegue à superfície, com ágeis toques da língua (LINS, 2005, p. 28).

O excerto demonstra bem a existência de um mundo decadente e subterrâneo, no qual a linguagem de baixo calão é um símbolo de degenerescência, oposição total a ideia de uma sociedade bem edificada com elevado grau civilizatório e capaz de conservar a si mesma em seus valores.

Nesse sentido, determinados trechos da fala do Espantalho seguem o mesmo viés, como se pode verificar nas duas passagens transcritas abaixo:

Alô! Meus óculos são dois fundos de garrafa. Mas vejo no futuro. Hei! Hei, fossas, hei, latrinas, latas de lixo, lençóis mijados, cascas de feridas, hei, percevejos, pinicos velhos, carcaças de cachorros, esgotos e operários, ouçam a minha profecia:
Vejo um leão de boné
soprando
o cu do nobre
e um jumento em pé
lascando
o cu do pobre (LINS, 2005, pp. 230-231).

Agora, vem, Maria, sê uma vez, abre a minha capa esburacada, minha braguilha sem casa e sem botão, a ceroula que herdei de um acidentado no trabalho, meus culhões de meia, quebra os meus ovinhos de miçangas, opa! saio feito um passarinho de dentro dos ovinhos, saio macio e pequeno, um biscoitinho de maizena, um bonequinho de louça, lê-ô, e cresço (LINS, 2005, p. 231).

É inegável que esse tipo de expressão desafia a linguagem oficial e séria da estrutura social dominante. No primeiro excerto, o Espantalho se dirige a tudo que sempre é forçosamente escondido, trazendo à luz excrementos com os quais se evita o contato. Note-se que, junto aos lençóis mijados, percevejos e penicos velhos, ele insere os operários, denunciando, assim, o modo como os trabalhadores são vistos pelo sistema hegemônico: meros dejetos que podem facilmente ser evacuados. Percebe-se ainda, no versinho de sua profecia, que basta substituir a primeira letra das palavras “nobre” e “pobre” para que as posições se invertam, havendo aí, também, uma comicidade ácida a denunciar um estado de coisas ao mesmo tempo que conjectura não haver mudança: o jogo das regalias do nobre e das carências do pobre continua *ad infinitum*. Já o segundo trecho encerra uma conotação sexual que rompe de imediato com a ideia de uma proteção cândida por parte do Espantalho. O sentido carnal da relação é explícito, sendo os termos obscenos empregados em contraposição aos padrões de moralidade da ideologia oficial. Além disso, a menção a “ovinhos quebrados dos quais ele sai como um passarinho” permite captar, de modo mais evidente, o aspecto benfazejo desse linguajar, pois, de acordo com Bakhtin, o léxico da carnavalização – ao mesmo tempo que é o avesso da terminologia oficial – incorpora uma significação positiva. Menções a órgãos genitais, dejeções, depravações, expressões tomadas negativamente como degradantes na ótica da ideologia dominante, possuem um caráter ambivalente, pois o “baixo” corporal é, igualmente, a zona “que *fecunda e dá à luz*. Por essa razão, na perspectiva da carnavalização as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o *nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*” (BAKHTIN, 2008, p. 128).

Outro elemento que pode ser visto à luz da carnavalização é o corpo grotesco, presente tanto no gigantismo dos pássaros que atormentam Maria de França quanto na formação do Espantalho.

No fim do século XV, escavações arqueológicas descobriram em Roma um tipo de pintura ornamental inédita, que foi nomeada de *grotesca*, por derivar do substantivo italiano *grotta* (gruta). Posteriormente, ilustrações semelhantes foram encontradas também em outras regiões italianas. Em comum elas apresentavam:

[...] um jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco essas fronteiras são

audaciosamente superadas. Tampouco se perde a imobilidade natural e típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência (BAKTHIN, 2008, p. 28).

É interessante perceber como na pequena descrição dos traços que compõem as gravuras grotescas encontram-se expressões igualmente presentes na ideia da transfiguração do Professor em Espantalho, como a questão da quebra de fronteiras entre os diversos reinos da natureza e a própria metamorfose.

A inversão hierárquica, que ocorre com o grotesco, manifesta-se com a deformação de uma figura e/ou imagem cuja forma personifica um padrão reconhecido e aceito pela sociedade hegemônica. Esse estilo artístico se contrapõe, desse modo, à estética do belo e do sublime. Nesse sentido, é prodigioso que o grotesco se encontre na percepção de Maria de França como um elemento interno, associado à sua loucura ao ver pássaros comuns – “galos-de-campina, jacus, periquitos, nambus, lavadeiras, sanhaços” (LINS, 2005, p. 151) – de forma agigantada, em cenas terrificantes nas quais esses seres emitem assovios vingativos, arrotam e regurgitam dejetos semelhantes a pedras e/ou cacos de vidro (Cf. LINS, 2005, p. 155). Tudo isso, como observado anteriormente, ajuda a compor a atmosfera ameaçadora do espaço, no qual a heroína se move, não como elemento externo a ela, mas como dimensão interna, ou seja, como algo que está em sua consciência. É sobremaneira significativo, também, que Maria de França veja os passarinhos, seres tidos pela maioria das pessoas como ternos, na forma de monstros e que escolha se associar a uma criatura grotesca, um espantalho, para protegê-la. A inversão não passa despercebida ao leitor atento.

Sabe-se que Maria de França criou o Espantalho, como visto anteriormente, a partir da junção de atributos de outros vinte e sete personagens com quem ela cruza no livro¹³¹, colecionando, assim: pés, braços, orelha, olho (Cf. LINS, 2005, p. 155) em uma ação que imprime ao livro um ar fantástico, impregnado de absurdo.

Embora o Professor não saiba precisar se esse ajuntamento deve ser classificado como aquisições, raptos ou mutilações, o ato sugere corte, extirpação. Em um romance como este, que aborda claramente a temática da guerra travada pela invasão holandesa, é

¹³¹ Não foi possível detectar que personagens seriam estes e não conheço nenhum estudo ou artigo que empreenda essa identificação. De qualquer modo, a ausência de tal reconhecimento não compromete em nada a análise aqui proposta.

bastante expressivo que as partes amputadas de vários corpos sejam aglutinadas na formação de um outro ser. Nessa perspectiva, é interessante observar que:

[...] escrever também é uma guerra, só testemunhada depois de vencida, quando seus despojos são disputados por editores e livreiros; suas verdades indesejáveis reprimidas pelos censores; e suas mínimas falhas destacadas por críticos do mesmo tamanho (NUTO, 2016a, p. 239).

De fato, é em termos de combate que Osman Lins descreve a sua luta literária. O livro de ensaio *Guerra sem Testemunhas* (1969) trata precisamente da batalha que o autor trava consigo mesmo, com editores, críticos literários, leitores. São vários os conflitos. A *Rainha dos Cárceres da Grécia*, sem dúvida, nasce também como expressão dessas múltiplas contendas.

Nesse sentido, ressalto que o caráter de universalidade do romance, assentado no conflito entre o ser humano e o mundo que o cerca, como já apontado, funciona como um eixo medular que agrega e deflagra, ao mesmo tempo, várias oposições, de tal modo que a obra **não evoca apenas um único conflito, no sentido dialético-hegeliano**, algo que resvalaria em ter de se tomar o romance como uma composição monológica. Para tanto, é imprescindível que se reconheça e admita que o vocábulo “contradição” **não é sinônimo de dialética** (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 34)¹³². Essa compreensão permite perceber que o romance de Lins traz uma profusão de contrários simultâneos que se relacionam, inclusive, pelo fato de o mundo se mostrar inóspito em todas as camadas da obra.

Mas cabe acrescentar que, no entremeio dessas imagens de batalhas e corpos dilacerados, as guerras do espírito também estão presentes e causam mutilações que:

[...] muitas vezes [são] reações dos próprios artistas à sociedade que não o compreende ou não o aceita: como esquecer Van Gogh decepando a própria orelha, fazendo brotar em seu lugar, um girassol vermelho? E o que dizer das mutilações sociais e mentais de tantos escritores? Não seria a dipsomania de Lima Barreto uma forma de automutilação? E não soa irônico que Machado de Assis, tão cauteloso com seu olhar oblíquo e dissimulado, tenha sofrido de uma enfermidade dos olhos justamente no período em que gestava uma de suas obras de mais ácida lucidez: *Memórias póstumas de Brás Cubas*? (NUTO, 2016a, 239).

¹³² Penso ser oportuno esclarecer que: “Bakhtin não considera propriamente dialógica a dialética de base hegeliana, em que as contradições são resolvidas em uma síntese seguida de novas contradições. Além disso, a dialética ignora a singularidade, tornando-se, no dizer de Bakhtin, um diálogo sem vozes, sem falantes” (NUTO, 2011, p. 137).

Todos esses aspectos de algum modo comparecem em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e não seria de todo surpreendente que a forte alusão ao processo de cegueira que o Professor passa em sua transfiguração seja, entre outras muitas significações, uma espécie de homenagem ao bruxo do Cosme Velho, autor com forte influência sobre Osman Lins. Seja como for, a dilaceração física ou emocional denota violência e causa uma dor insone. Talvez se esconda aí a pergunta lançada pelo Professor, ponderando sobre a decisão de Julia suicidar-se: “Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial?” (LINS, 2005, p. 228).

Embora não se tenha identificado quais são os vinte sete personagens dos quais Maria de França colhe atributos para seu Espantalho, cabe observar que, na camada narrativa onde está Julia Enone, o marido da escritora-personagem “tem o braço esquerdo decepado à altura do pulso” (LINS, 2005, p. 123) e que, no mesmo extrato de Maria, há Belo Papagaio, o homem que a deflora quando ela ainda era criança e que decepou o polegar para ser isentado do serviço militar. Mais significativo ainda é que o desconhecido, do qual Maria de França é uma projeção, esmague a mão direita com uma pedra (Cf. LINS, 2005, p. 62).

Há, em tudo isso, um halo de horror. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, da profusão de gêneros que abarca, possui também um viés que aproxima a obra da categoria *thriller* (suspense e terror). Ademais, o romance lembra ainda outras narrativas do gênero. Mediante as aves ameaçadoras de Maria de França, dificilmente o leitor não evoca o clássico filme *Os Pássaros (The Birds)*, de Hitchcock, lançado em 1963, que, embora não traga passarinhos em tamanho gigante, narra os ataques violentos e repentinos que as aves fazem à população da cidade californiana Bodega Bay, tornando o espaço tão hostil quanto no romance de Lins. Do mesmo modo, o processo de formação do Espantalho, como mencionado no primeiro capítulo, remete o leitor à obra *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Entretanto, independentemente das lembranças suscitadas, ou não, nos narratários, o romance engendra o próprio suspense e terror. Vale lembrar que Mimosina, a gata de Maria de França, passa por uma transmutação dolorosa: deixa de ser felina para se tornar um rato que morre com a cabeça presa em uma fenda, situação aludida quando se especulava a relação do pequeno animal com a memória coletiva. Essa transformação tenebrosa e lancinante parece conter uma analogia com a própria transfiguração que o Professor sofre. Talvez o leitor tenha sido poupado dos detalhes mais angustiantes da

deterioração física do personagem, mas isso não anula a percepção de que esse processo metamórfico é algo excruciante para ele.

A própria figura do espantalho é em si aterrorizante. Concebido com o intuito de causar medo e feito à imagem distorcida de um humano, o boneco confeccionado com palha e estopa é vestido com farrapos e colocado nas plantações a fim de assustar aves indesejáveis. Inúmeras são as narrativas de terror (literárias e cinematográficas) que trazem o espantalho como uma figura abominável e atroz. Foge a essa regra o longa-metragem *Espantalho (Scarecrow)*, de Jerry Schatzberg, lançado em 1973, que traz Al Pacino e Gene Hackman em um drama envolvendo dois proscritos sociais em uma viagem pelas estradas californianas. Chama atenção, em aproximação com o livro de Lins, a metáfora da transformação de caráter dos personagens abordada pelo filme. Outra exceção é o clássico da literatura infanto-juvenil, *O Maravilhoso Feiticeiro de Oz*, de L. Frank Baum, publicado em 1900 e adaptado para o cinema sob o título *O Mágico de Oz*, cuja estreia, em 1939, encantou o mundo, principalmente pela atuação de Judy Garland. Entre os companheiros que acompanham Dorothy, em seu percurso pela estrada dos tijolos amarelos até a Cidade das Esmeraldas, está um espantalho inútil, o qual não consegue cumprir a função de afugentar os corvos de um milharal e que deseja avidamente possuir um cérebro. A questão é que, ao longo de todo o caminho e frente às várias aventuras que enfrentam, o personagem demonstra ser inteligente e perspicaz, já sendo, portanto, sem que soubesse, portador do cérebro que tanto desejava. Muitos são os significados escondidos aí, mas um deles, sem dúvida, passa pelo ato de validação daquilo que se é, sem que se saiba que é. Ora, há nisso certa semelhança com o Professor que, sendo a alma do livro de Julia Enone, não se reconhece nele, não conseguindo intuir que é o Espantalho de Maria de França.

Desfiguração da forma humana, união de partes corpóreas alheias, a imagem do Espantalho parece horripilante e grotesca. Sua significação ambivalente comporta aspectos trágicos e cômicos. O risível é claramente refletido em sua linguagem vulgar, como apontado anteriormente, enquanto o dramático espelha a decadência que a obra retrata, ajudando a compor o viés aterrorizante do romance ao mesmo tempo em que o personagem está associado a “brandura, força, proteção, fecundidade e amplitude, atributos de um ser incomum, ligado ao bem” (LINS, 2005, p. 155). O Espantalho comporta, portanto, uma dimensão ignóbil e, simultaneamente, sublime, que irrompe as fronteiras contidas na própria significação dessas palavras. A inversão hierárquica pode ser plenamente identificada na obra.

Cabe lembrar que, na carnavalização, o mundo oficial é uma espécie de farsa: se mostra “bem” estruturado, organizado sob valores ditos éticos, utiliza um palavreado bem-educado, comedido e, ainda, prima por uma harmonia estética que garanta a ausência de tudo que está fora de seus padrões de beleza. No entanto, todos esses expedientes funcionam apenas para camuflar que os seus alicerces não passam de edificações podres, degradantes em si mesmas. Por outro lado, a cultura não oficial, ao fazer a denúncia dessa postura decadente, espelha uma renovação e lança uma luz alegre nos recônditos subterrâneos da existência humana, a qual a cultura oficial tenta exterminar. É como se a carnavalização gritasse a plenos pulmões: viva o feio, o grotesco, a obscenidade, a linguagem vulgar, pois não são estes os elementos que configuram a degenerescência. O envilecimento está entranhado na hipocrisia de um mundo que deseja avidamente banir tudo que seja diferente dos valores que ele elege, encarcerando a espontaneidade no silêncio bruto do isolamento. Assim configura-se a ditadura do belo, do polido, do esbelto, do branco, do masculino, do cristão, enfim, da ideologia do “cidadão de bem”, que odeia o divergente e ambiciona eliminá-lo.

A Rainha dos Cárceres da Grécia é um romance que traz à tona todos esses conflitos e, por isso mesmo, expressa na estruturação e na composição de sua diegese uma aguda e inextricável degeneração política.

2.4 Transfiguração poética nas páginas de um livro de amor

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano
Hannah Arendt

Partindo de um lugarejo impreciso da Mancha, na distante Espanha, o fidalgo Dom Quixote cavalga junto a Sancho Pança, o seu fiel escudeiro, em aventuras ímpares¹³³. Promete a si mesmo, honrando os princípios da cavalaria, jogar aos pés de sua amada, Dulcineia de Toboso, todos os poderosos do mundo, fazendo com que a justiça resplandeça. Assim, montado em seu cavalo Rocinante, o nobre personagem traz

¹³³ Obra inaugural do romance moderno, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha* teve a primeira parte publicada em 1605 e a segunda em 1615, um ano antes dos falecimentos de seu autor, Miguel de Cervantes.

enlaçado em si, até a atualidade, o tema da loucura, impresso na história da escrita romanesca. A obra comporta uma forte crítica à sociedade da época. Em um jogo que contrasta lógica e fantasia, a narrativa vem emocionando leitores de várias culturas e épocas, inspirando peças teatrais, filmes e demais adaptações.

Otto Maria Carpeaux observou que, influenciado pelo humanismo tolerante e crítico de Erasmo [de Rotterdam], Cervantes fez uma criação crítica e uma crítica criadora. Seu personagem defende as vítimas das injustiças praticadas pelos poderosos e nos alerta para a facilidade com que os nossos olhos míopes encaram a realidade: vemos gigantes maldosos onde há apenas moinhos de vento; exército de inimigos onde pasta um rebanho de ovelhas; um grande troféu numa simples bacia de barbeiro. “Amadis de Gaula” e outros romances de cavalaria glorificavam a mentalidade feudal e a empresa colonizadora da Armada espanhola. Cervantes ergueu a sua pena contra todos aqueles que insistiam na loucura de pretender encobrir a verdade histórica com a ficção cosmética (...). Bergamín (e não Chesterton, como muitos pensam), nos preveniu que “louco é aquele que perdeu tudo, menos a razão”. E Michel Foucault, em *Les mots e les choses* frisa que Quixote é o louco senhor da razão, mas não com a sua loucura, e sim com o seu protesto (BETTO, 2005, s. p.).

Desde então, muitos foram os romances que elegeram o tema da loucura, senão como foco principal, como elemento secundário, porém, indispensável à narrativa.

Um século antes, em 1509, Erasmo de Rotterdam havia publicado *Elogio à Loucura*, obra que inspirou Cervantes e que faz uma sátira à sociedade da época. Personificada em uma deusa (criada pelo autor), a Loucura, protagonista e narradora, reverbera em seu discurso uma severa crítica aos costumes populares e ao comportamento hipócrita da nobreza e do clero. Constatando a ingratidão da espécie humana, que sempre se serviu de suas benesses, mas nunca lhe compôs uma apologia, ela tece a sua própria louvação, alegando ser a única divindade capaz de fazer os homens se sentirem bem, mesmo quando praticam ações consideradas ultrajantes para outros deuses, como luxúria, preguiça, avareza.

[...] a verdade é que os outros Deuses não são bons e benéficos para todos os mortais, sendo eu a única Deusa que cumula de favores todo o gênero humano. E o admirável é que a minha generosidade não é manchada por nenhum interesse. Sou a única que não exige nem votos nem ofertas. Minha divindade não se ofende nem ordena vítimas de expiação, quando omitida alguma cerimônia do meu culto. Não ponho em desordem o céu e a Terra para vingar-me de alguém que tendo convidado todos os outros deuses, só a mim tenha esquecido em casa, deixando-me à margem do odor e da fumaça das vítimas sacrificadas. Para confusão e vergonha dos outros deuses, deverei eu mesma dizer

que se mostram tão incontestáveis e caprichosos que seria um mal absolutamente menor deixá-los em abandono do que adorá-los. Com eles se deveria fazer o que se costuma praticar com as pessoas intratáveis e inclinadas ao mal, isto é, cortar com eles toda correspondência, uma vez que tão caro é o preço de sua amizade (ROTTERDAM, 2003, p. 37).

A Loucura não usa máscara, é sincera e assume os seus atos. Somente sob seus auspícios é possível encontrar a Verdade tão almejada por filósofos e doutos da Igreja. Guiados pelas paixões, os loucos se expõem à vida e por mais que possam ser feridos pelas desilusões, estão mais próximos da sabedoria.

Se a prudência consiste no uso comedido das coisas, eu desejaria saber qual dos dois merece mais ser honrado com o título de prudente: o sábio que, parte por modéstia, parte por medo, nada realiza, ou o louco, que nem o pudor (pois não o conhece) nem o perigo (porque não o vê) podem demover de qualquer empreendimento. O sábio absorve-se no estudo dos antigos; mas, que proveito ele tira dessa constante leitura? Raros conceitos espirituosos, alguns pensamentos requintados, algumas simples puerilidades — eis todo o fruto de sua fadiga. O louco, ao contrário, tomando a iniciativa de tudo, arrostando todos os perigos, parece-me alcançar a verdadeira prudência (ROTTERDAM, 2003, p. 19).

Repleta de sarcasmo, *Elogio à Loucura* foi tida como humorística e até o Papa Leão X achou o texto espirituoso, pois embora censurasse a crença nos santos, a falta de caridade e a ausência dos valores cristãos, o que o filósofo intentava era a renovação do catolicismo¹³⁴. Assim, mesmo ilustrando todos os homens como loucos, o texto não faz um ataque particular a nenhuma das personalidades da época. Mas o *que* ou *quem* é a Loucura?

Não espereis que, de acordo com o costume dos retóricos vulgares, que eu vos dê a minha definição e muito menos a minha divisão. Com efeito, o que é definir? É encerrar a ideia de uma coisa nos seus justos limites. E o que é dividir? É separar uma coisa em suas diversas partes. Ora, nem uma nem outra me convém. Como poderia limitar-me, quando o meu poder se estende a todo o gênero humano? E, como poderia dividir-me, quando tudo concorre, em geral, para sustentar a minha divindade? Além disso, porque haveria de me pintar como sombra e imagem numa definição quando estou diante dos vossos olhos e me vedes em pessoa? (ROTTERDAM, 2003, p. 6).

¹³⁴ A título de curiosidade, registro que, em virtude de suas críticas à Igreja, Erasmo foi visto por Martinho Lutero como inspiração à Reforma Protestante. Todavia, apesar de favorável a algumas mudanças na prática religiosa, Rotterdam não concordava com todas as ideias de Lutero e chegou mesmo a se indispor com este. Maiores detalhes podem ser encontrados no livro de Cornelis Augustijn (1991).

Negando-se a ser prisioneira de um conceito exato sobre si e dirigindo o seu sorriso sarcástico aos ouvintes do autoelogio, a Loucura deixa transparecer, na continuação de seu discurso, que ela é a própria alegria da humanidade. Tal alegria, entretanto, não tem nada de tola, sabe ser ácida e não deixa nenhuma falsíδια passar incólume.

Segundo Bakhtin, na invenção de uma hierarquia de gêneros literários, iniciada no final do século XVI, o riso foi relegado ao posto mais baixo, na medida em que mudanças sociais, ideológicas e políticas ganharam hegemonia. Tal processo se completou no século XVII e fez com que *Dom Quixote*, por exemplo, passasse a ser considerada uma obra divertida, de leitura fácil e agradável (Cf. BAKHTIN, 2008, p. 56). Assim, embora seja considerado um clássico da literatura universal, *Dom Quixote de La Mancha* foi tido, primordialmente, como um romance leve, ficando geralmente em segundo plano o que traz de pungente e trágico.

Seja como for, componentes do ensaio de Rotterdam e do romance de Cervantes – crítica social, escárnio, insânia, alegria, tragédia e leitura – estão também presentes em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. De certa maneira, ao permitir que seja a própria Maria de França a narrar a sua história, a loucura também fala e manifesta o seu enunciado.

Alonso Quijano, personagem que, aos cinquenta anos de idade, enlouquece de tanto ler livros, imortaliza-se em *Dom Quixote*. Com a mesma idade, o Professor, empedernido na leitura, metamorfoseia-se em Espantalho. Não deixa de ser, assim, um outro Quixote, imerso em um mundo decadente e hipócrita. Somente o seu amor pela leitura é capaz de salvá-lo.¹³⁵

Vê-se, desse modo, que o ato de ler vai-se mostrando na obra de Lins como uma espécie de fio de Ariadne que permite deslindar a relação que o romance estabelece com as diversas temáticas que o compõem, entre elas a política e sua degeneração.

O que motiva a escrita do Professor é o seu amor pela literatura. É o hábito de ler que o faz ser um exímio conhecedor da arte romanesca e um erudito. A ironia da escolha, como evidenciado anteriormente, está em fazer com que o protagonista não seja docente de literatura e tão pouco universitário. Por outro lado, a sua profissão é um escudo e o protege da tentação de querer ensinar um amor aos discentes, algo que ele considera ser um ofício de loucos (Cf. LINS, 2005, p. 80).

¹³⁵ Registro que a semelhança entre o Professor e o personagem Quixote, com ênfase na questão leitura/loucura, constitui tema de outra pesquisa, que vem sendo desenvolvida por mim.

Osman Lins, diferentemente de seu personagem, quer despertar o amor à literatura¹³⁶ e, ainda que isso não se dê através do ensino formal, já que ele se desiludiu com o magistério, a exortação ao amor pelas narrativas ficcionais viceja em todos os seus escritos, em especial em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Ensinar a amar a literatura é ensinar a ver, porque literatura é, sobretudo, visão. Isso se faz presente na transmutação do Professor em Espantalho, processo no qual ele vai paulatinamente ficando míope, ou mesmo cego.

Porém, antes de seguir na interpretação aqui proposta, faço um adendo. Os termos elencados acima: amor, ensino e visão são carregados de significações ligadas à concepção pedagógico-platônica, que, em meu modo de compreender, não se aplica a proposta osmaniana neste romance. Sem dúvida, é tentador dizer que o Professor perde a capacidade física da visão porque está abrindo os olhos do espírito, ou seja, adquirindo uma visão mais verdadeira de sua condição. Porém, não penso ser esse o caso. Não é no mundo das verdades eternas que o personagem-ensaísta mergulha ao se tornar Espantalho, e, sim, no espaço sem limites da imaginação. A sua transmutação não seria, desse modo, mimese representativa da aspiração em se atingir a iluminação racional (filósofo antigo) ou espiritual (religioso). Penso que essa solução relativamente óbvia, e até mesmo piegas, não era exatamente a mensagem que o autor queria imprimir em sua obra. Retomo aqui, brevemente, portanto, certos princípios basilares da filosofia platônica a fim de esclarecer porque rejeito tal aplicação ao processo de cegueira e transmutação do Professor e para sedimentar, ao mesmo tempo, com mais nitidez, a interpretação que esta tese preconiza.

Em sua obra *A República*, mais precisamente nos livros VI e VII, Platão expõe a sua teoria do conhecimento cuja base se assenta na distinção de dois mundos: o inteligível e o sensível. Enquanto este último configura o âmbito da contradição, do perecível, do instável e diz respeito a crenças, opiniões e ilusões, o mundo inteligível é a dimensão da essência eterna e imutável, somente atingida pelo filósofo por meio da contemplação.

Grosso modo, conhecer é ascender hierarquicamente nos modos de percepção que vão do sensível (mundo físico) ao suprassensível (mundo inteligível). As ideias¹³⁷ – que também obedecem a uma hierarquia, sendo a ideia de *Bem* a mais elevada – compõem o mundo inteligível e são as coisas mesmas (coisa-em-si), isto é, as essências, as formas originais e originárias de tudo que há no mundo material. Dito de outro modo, o mundo

¹³⁶ Como já apontado e reiterado nesta tese.

¹³⁷ *Eidos* é o nome grego original, traduzido geralmente por ideia, forma inteligível, verdade incondicionada.

material, físico, visível e condicionado é uma cópia imperfeita do mundo ideal, invisível, imaterial, incondicionado.

Todavia, esse caminho ascensional até o mundo supersensível não é acessível a todos, apenas o filósofo pode atingir, pela contemplação, a apreensão total da realidade. Isso porque somente ele consegue avançar no exercício da ascensão dialética, que vai do mundo contraditório ao mundo verdadeiro. O filósofo somente é filósofo porque desenvolveu a inteligência pura, isto é, a *noesis*, a intuição/percepção intelectual imediata, parte da alma inteiramente desligada dos sentidos que lhe permite obter o conhecimento da verdade, pois o real corresponde à essência do objeto¹³⁸.

Note-se aí que a contemplação é uma iluminação, é atingir um estado no qual uma luz, um clarão, gerado pela própria verdade, faz com que o filósofo veja a coisa em si. Nesses termos, entende-se, ao longo da tradição filosófica, que a contemplação não é uma atividade, mas um modo passivo de apreensão.

No mito da caverna, Sócrates propõe uma analogia entre conhecer e ver. Para que a visão se realize, diz ele, não bastam os olhos tampouco o objeto a ser visto, é preciso também que haja a luz. Ora, os olhos **recebem** a luz. Conhecer a verdade é ver, por causa da luz (ideia de Bem), com os olhos do intelecto (alma) as ideias (essências). Logo, a ideia de Bem é tanto a luz (da verdade) que ilumina quanto a mais elevada de todas as verdades para as quais o filósofo ascende. Os prisioneiros na caverna são como cegos, tomam as sombras por realidades. Sair da caverna, também uma analogia ao parto (dar à luz/ir para a luz), é libertar-se, iluminar-se. Mas, cabe demarcar que essa “libertação” representa a libertação do corpo e de tudo que é material e sensível. Em uma crença como essa, não há como germinar nenhuma estética, palavra que remete às obras de arte exatamente por significar, em sua etimologia, do grego *aesthesis*, sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos, estímulos (ou faculdades) considerados ilusórios, fonte de todos os enganos e erros na perspectiva platônica.

Assim, se o mundo empírico é uma cópia imperfeita do mundo das ideias, a imaginação, no sentido de conhecimento através das imagens, é o nível mais baixo de cognição, e é nele que se situam as narrativas dos poetas, as pinturas, as esculturas, as imagens na memória, a retórica. A arte possui um valor muito rebaixado segundo a logicidade da concepção platônica – e, por isso mesmo, o poeta deve ser banido da cidade ideal, justa.

¹³⁸ A palavra grega *noesis* também é, às vezes, traduzida como visão intelectual.

Também Aristóteles, apesar de todas as diferenças que a sua filosofia guarda em relação a Platão, representa a vida do filósofo como o modo mais elevado de existência.

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra vida. Servem-se de dois termos semântica e morfologicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bios*, que indicava a forma ou a maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2010, p. 9).

Na hierarquização aristotélica, em grau descendente, há, portanto: *bios theoreticós* (vida contemplativa); *bios apolausticós* (a vida de prazer); *bios politikós* (vida política) e *zoé* (vida meramente natural)¹³⁹. O modo de vida filosófico, isto é, o *bios theoreticós* (vida contemplativa), mantém-se como o mais elevado e também implica passividade, receptividade.

Com o cristianismo, veio a crença na “revelação”, também um modo passivo de conhecimento. A separação e a oposição entre os dois mundos platônicos fizeram com que o mundo ideal (sempre mais verdadeiro, legítimo e, portanto, superior) passasse a ser apenas uma promessa, tornando-se inatingível em vida, até mesmo para os filósofos. Com isso, a existência terrena (onde se dá o engendramento de todas as artes) é rebaixada e identificada como mera aparência e transitoriedade, ainda que haja, para os santos, a possibilidade de alcançar o mundo verdadeiro após a morte.

O fato é que a contraposição entre a *vita contemplativa* e a *vita activa* (aquela que diz respeito às atividades humanas ligadas ao trabalho e à vida em sociedade), foi consolidando, ao longo da história, a clássica divisão platônica entre mundo sensível e mundo das ideias eternas. Quietude, recolhimento, meditação e contato com o eterno são modos contrários à “labuta”, à exposição pública e à relação com os outros. A crença de que a mais alta elevação do espírito se dava na contemplação nasceu, desse modo, com a própria filosofia.

Como já mencionado na introdução desta tese, Karl Marx, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard e Friedrich Nietzsche empreendem, cada um a seu modo, rachaduras no edifício da tradição metafísica na medida em que conclamaram a valorização do mundo material e da sensibilidade.

¹³⁹ Ver livro X de Ética à Nicômaco.

Na seção “Como o mundo verdadeiro acabou por se tornar uma fábula – história de um erro”, da obra *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche, por exemplo, mostra como a crença na distinção de dois mundos antagônicos – o verdadeiro e o aparente – trouxe consequências nefastas para a compreensão da realidade. É nessa perspectiva que ocorre o seu projeto de transmutação dos valores, ou seja, de inversão da concepção platônica-cristã. Na avaliação de Heidegger, entretanto, embora Nietzsche tenha se rebelado contra a metafísica, continuou preso a ela:

[...] a revirada do platonismo, no sentido conferido por Nietzsche, de que o sensível passa a constituir o mundo verdadeiro e o suprassensível o não-verdadeiro permanece teimosamente no interior da metafísica. Essa espécie de superação da metafísica, que Nietzsche tem em vista e bem no sentido do positivismo do século XIX, não obstante numa transformação mais elevada, não passa de um envolvimento definitivo com a metafísica (HEIDEGGER, 2001, p. 68).

Para Hannah Arendt, não somente Nietzsche, mas também Marx, Schopenhauer e Kierkegaard não conseguiram escapar completamente da metafísica, de modo que as suas explicações insubmissas carregam a marca da inversão das ideias com as quais se rebelam, e não a superação destas. Daí o termo “metafísica” ter sobrevivido tanto como vocábulo que expressa uma concepção que se quer suplantar quanto como perpetuação da crença em uma verdade única, imutável e superior, que aprisiona e coage as ações humanas, ainda que a ideia de Bem ou de Deus tenha se fixado, por exemplo, em uma dessas ramificações, pelo conceito de História. A metafísica adquiriu outros nomes, tais como teologia, gnosiologia e até de ontologia, embora guarde em relação a esses campos, principalmente no que tange à ontologia heideggeriana (mais conhecida atualmente), distinções específicas. Seja como for, em filosofia, ou mesmo em outras áreas cujo âmago se pauta em definições especulativas, deve-se estar cômico de que:

O fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre as mentes dos homens. Pelo contrário, às vezes parece que esse poder das noções e categorias cedidas e puídas se torna mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e se distancia a memória de seu início; ela pode mesmo revelar toda sua força coerciva somente depois de vindo o seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela (ARENDDT, 1979, p. 53).

Assim, o fato de a concepção metafísico-platônica, ramificada em muitas outras concepções, ter seus princípios medulares praticamente naturalizados motivou essa breve digressão explicativa, cuja finalidade é demarcar conceitos que não parecem estar presentes em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ainda que Osman Lins recorra a ideias similares, como amor, cegueira, transmutação e atravessamento do personagem para uma dimensão diversa da que ele se encontrava inicialmente. Para a interpretação que esta tese propõe, o ponto nevrálgico é que essa concepção, acompanhada de sua ampla disseminação, implicou uma enorme desvalorização da dimensão sensível, material e mutável. As aparências, próprias do mundo empírico, caíram em descrédito e passaram a ser entendidas como manifestação ilusória/superficial/irreal da essência de uma verdade sempre inalcançável.

Ao final de seu conciso texto sobre a história da metafísica Nietzsche escreve: “O mundo verdadeiro foi por nós destruído: que mundo resta? Talvez o aparente?... Mas não! Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente!” (NIETZSCHE, 2017, p. 34). Ora, isso significa dizer que não existem dois mundos de tal modo que se um for abolido (com a morte de Deus) o outro também perecerá. Em outras palavras, tudo que ocorre, mesmo aquilo nomeado como transcendental, passa-se em uma perspectiva mundana, própria da condição humana, que cria suas representações. Para Hannah Arendt, mesmo ainda preso à metafísica, a percepção de Nietzsche, de que o sensível estava irremediavelmente atrelado ao suprassensível, trouxe à tona a compreensão de que a oposição entre os dois mundos precisava ser superada, e isso provocou consequências tão profundas que alteraram, inclusive, o modo como se devia fazer filosofia. Dessa maneira, no entendimento arendtiano:

O que chegou a um fim foi a distinção básica entre o sensorial e o suprassensorial, juntamente com a noção pelo menos tão antiga quanto Parmênides de que o que quer que não seja dado aos sentidos – Deus, ou o Ser, ou os Primeiros Princípios e Causas (*archai*), ou as Ideias – é mais real, mais verdadeiro, mais significativo do que aquilo que aparece, que está não apenas *além* da percepção sensorial, mas *acima* do mundo dos sentidos. O que está “morto” não é apenas a localização de tais “verdades eternas”, mas a própria distinção. (ARENDR, 2014, p. 25).

Dito de outro modo, na perspectiva arendtiana, superar a metafísica platônica não significa eliminar o suprassensível, pois disso resulta tão somente a destruição do sensível, como Nietzsche havia percebido. **Suplantar a metafísica é transmutar a**

relação existente entre as duas dimensões. Não se trata, portanto, de eliminar o mundo ideal, e sim de **alterar o modo como o sensível foi retratado** pelo platonismo, abrindo-se, inclusive, com isso, a possibilidade de uma nova concepção da sensibilidade em uma relação, também nova, entre o sensível e o não-sensível. Apenas inverter a velha hierarquia – passando-se a enaltecer o empírico e desprezando o suprassensível – é permanecer nas estranhas da metafísica, como observou Heidegger sobre Nietzsche. Faz-se necessário, no despontar de uma nova compreensão de mundo, suplantando essa dicotomia ontológica (essência/aparência, coisa-em-si/fenômeno) e suas respectivas categorias.

Ainda que Osman Lins não tenha conhecido o pensamento de Arendt, como se ponderou na introdução desta tese, é inimaginável que ele não tenha lido Nietzsche, ou que não soubesse, mesmo superficialmente, acerca da filosofia de Heidegger, a qual, por sua vez, nasceu da fenomenologia de Edmund Husserl. O que se tentou brevemente descrever aqui diz respeito, afinal, a uma época de questionamentos e relocalizações de perguntas da qual Lins participa. Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Heidegger são fontes inspiradoras do existencialismo sartreano, que também se insere em uma perspectiva antimetafísica – corrente essa que se tem certeza que Lins conheceu, devido às várias citações ao longo de sua obra¹⁴⁰.

Nesse sentido, é preciso se estar ciente de que a palavra “metafísica” concerne a uma resposta, ou seja, à fundamentação de determinados princípios que se tornaram postulados indiscutíveis para algumas vertentes filosóficas. Assim, o fim da perspectiva metafísica é o fim da aceitação inquestionável dos seus axiomas e não o fim das indagações existenciais tão antigas quanto o próprio aparecimento do homem sobre a terra (Cf. ARENDT, 2014, p. 25). Logo, a questão não é abandonar ou rejeitar a busca pelo sentido da existência humana com toda sua dimensão sentimental e invisível, mas

¹⁴⁰ Reforço aqui o fato de que a perspectiva arendtiana, como explicado na introdução, recusa, por meio de um intenso diálogo com a tradição (e não simplesmente negando a tradição), a metafísica como fundamentação da política, ou seja, como forma de justificar e legitimar os modos humanos de vida, pois, assim, todas as atividades humanas ficam submetidas “a um critério externo, absoluto, inacessível aos homens comuns e alcançável apenas por alguns” (AGUIAR, 2001, p. 13). Desse modo, a filosofia de Arendt distingue-se por dar primazia às questões do significado da política e por desenvolver a análise de que o obscurecimento da política, que chamei nesta tese de degeneração, tem o seu nascedouro na metafísica platônica, desembocando no advento do totalitarismo, não como relação de causa e efeito, mas como sustentáculo de ideias coercitivas que se perpetuam. “No argumento da metafísica ocidental Arendt descobre a credibilidade da existência. Na ambição sistemática, de alguma forma, está inscrita a funcionalização da vida humana, a vontade de controlar e administrar totalmente a vida dos homens. Na exigência da legitimação absoluta para a política, como exigia a tradição platônico-fundacionalista, constitui-se uma possibilidade para o terror (AGUIAR, 2001, p. 13).

recusar a maneira como essas perguntas foram feitas e respondidas. “Os homens têm uma inclinação, talvez, uma necessidade de pensar para além dos limites do conhecimento, de fazer dessa habilidade algo mais do que um instrumento para conhecer e agir” (Ibidem, p. 26). Ou seja, questionar, desejar saber, ambicionar a liberdade, sentir a angústia do percurso da vida são inerentes ao ser humano e não podem se encerrar em uma proposição filosófica. Sejam quais forem as respostas que engendrarem, os seres humanos, provavelmente, sempre continuarão recolocando as perguntas fundamentais e buscando respostas sobre o seu modo próprio de ser.

A Rainha dos Cárceres da Grécia suscita reflexões profundas a respeito da existência humana e sobre essa dicotomia metafísica.

Ao final da obra, o Espantalho diz: “somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutra lugar numinoso” (LINS, 2005, p. 231). A palavra “numinoso” deriva do latim *numen*, referindo-se a uma divindade ou a um poder celeste. Em função disso, o adjetivo é muitas vezes tomado como sinônimos de algo transcendental. Nesse ponto é preciso cuidado. Note-se que o personagem não está negando as aparências (mundo sensível) como se elas fossem falsas. Ele afirma: “somos quem parecemos ser”. Ao mesmo tempo, ele não nega que a existência possa ter mais de uma dimensão: “e também somos quem somos **noutra lugar** numinoso”.¹⁴¹ Entendo o emprego do adjetivo “numinoso” não como sinônimo de lugar transcendental, mas significando um espaço misterioso e sagrado que, por mais que não seja físico não está apartado do mundo empírico, pois se manifesta nele. O que intento ressaltar é que o mítico não necessariamente habita fora do mundo, ao contrário, é muitas vezes compreendido em termos de manifestações do sagrado que irrompem no mundo, e não como dimensão superior, cuja existência é mais verdadeira e legítima do que aquilo que pertence à ordem do sensível. Ressalto, mais uma vez, aí a maestria de Osman Lins, que, em uma pequena frase, a qual pode até mesmo passar despercebida ao leitor desatento, exorta um complexo número de significações filosófico-existenciais.

Afirma o Professor sobre o livro de Julia Enone:

A Rainha dos Cárceres, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da

¹⁴¹ Destaco aí a presença da expressão “noutra lugar”, que significa alhures (aliorsum), que, conforme já mencionado, seria o nome do Espantalho.

psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade (LINS, 2005, p. 63).

O mesmo se pode depreender do livro de Osman Lins. Todavia, há de se considerar, com base no excerto que “inquietação metafísica”, é algo bem diverso de “certeza espiritual ou intelectual”.

Em termos de verdade/realidade, não se deve perder de vista, conforme explicitado na introdução desta tese, que a existência daquilo que é artisticamente engendrado pela ficção não é sinônimo de ilusão, irrealidade, mentira, falsidade, pois, ainda que personagens e enredo não sejam tangíveis no âmbito do concreto, eles existem, são reais, afetam e são afetados pelo mundo empírico.

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? **Como pode existir o que não existe?** No entanto, **a criação literária repousa sobre este paradoxo**, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2004b, p. 55) [grifo meu].

A literatura nos fala, portanto, de uma “outra” realidade, que, no entanto, também é manifesta no mundo. Ora, literatura é fenômeno (Cf. LINS, 2005, p. 88). *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma forma estética na qual Osman Lins fala do mundo. O seu estilo literário, sobejamente rico em técnicas inovadoras do uso da linguagem e de recursos narrativos, compõe uma obra cuja fruição extrapola o âmbito poético ao inserir e encorajar vigorosas reflexões ético-políticas. Nesse contexto, o vocábulo “mundo” não é empregado como sinônimo de Terra ou natureza, lugar onde os seres humanos se movem para suprir as necessidades da vida biológica, mas, conforme a perspectiva arendtiana, como espaço erigido por mãos humanas por meio das coisas que os homens criaram e compartilham entre si, dando ao artifício humano estabilidade e solidez (Cf. ARENDT, 2018b, p. 64).

Nesse sentido, Osman Lins mostra, a partir de sua obra, o seu modo particular de se colocar no mundo comum, de se manifestar no espaço público no qual ainda é possível, mesmo que de modo cada vez mais dificultoso, estabelecer vínculos em uma relação autêntica.

Por certo, esse mundo comum jamais poderia se limitar a ser construção de uma única geração. Logo, aquilo que cada artista lega ao mundo carrega potencialmente o germe da imortalidade, pois transcende a própria época, oferecendo-se a outras como possibilidades de conexão com o passado e com o próprio presente. É nessa perspectiva que se pode entrever *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como uma obra que, embora retrate uma época, não se limita àquela conjuntura, surpreendendo ainda pela enorme atualidade, tanto no que diz respeito à temática política quanto à crítica e à análise literária, ou ainda ao modo de construção romanesca.

Certa vez, Osman Lins declarou que, como romancista, almejava engendrar uma cosmovisão, isto é, uma visão geral do mundo.

Se há alguma coisa de que é necessário o leitor entrar consciente diante de um texto meu é de que eu não estou aspirando a dar uma visão apenas do homem brasileiro. Estou ligado ao meu país, ligado aos meus irmãos de infortúnio, mas o que eu procuro dar nos meus textos não é uma visão exclusiva do homem brasileiro, ou do Brasil, mas do cosmos (...). Enquanto articulista, sou um homem histórico. Enquanto romancista, sou um homem mítico (LINS, 1979, p. 218).

Essa distinção feita pelo autor justifica, de certo modo, a forma direta como ele se expressou em vários artigos de jornal, fazendo questão de se posicionar criticamente sobre uma variedade de assuntos¹⁴². Todavia, por outro lado, além de ser uma chave para a leitura de sua obra a declaração enseja uma preocupação em Lins.

[...] há em mim um conflito muito grande, porque naturalmente eu sou um indivíduo voltado para a cosmogonia, para o mito, mas não quero de maneira nenhuma, eu me recuso a me transformar num Borges, pequeno ou grande Borges, não me interessa, não quero me transformar em nada que se pareça com Borges, um homem que recusou a história. Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático. É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem. No momento, vivo dentro de um conflito, não é porque estou naturalmente voltado para o universo, mas continuo ligado de maneira profunda à realidade do meu tempo, ao dia-a-dia, aos acontecimentos diários do meu povo. E é possível até que isto prejudique os meus escritos, que venha a dar aos meus escritos uma certa carência de unidade. Não faz mal. Eu

¹⁴² A partir de 1956, Osman Lins escreveu vários artigos críticos para alguns periódicos, tais como: O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil e Jornal da Tarde.

aceitei esse risco. O que eu não quero é me dissociar dos problemas, do drama do homem brasileiro, do meu povo (LINS, 1979, p. 219).

Para uma plena apreensão do que Lins quis demarcar em sua declaração é preciso se ter em mente que a palavra “cosmo” derivada do grego *kósmos*, “ordem”, diz respeito à ordenação harmoniosa do universo em seu conjunto, sendo contrária à ideia de caos (*kaos*), isto é, desordem. Assim, grosso modo, emprega-se o termo cosmologia (*kósmos* + *logos*) quando se quer falar que o fundamento da ordenação universal enseja uma racionalidade, ou seja, uma explicação científica. Em contrapartida, o vocábulo cosmogonia (*kósmos* + *gonia*) se refere à origem e à ordenação do universo pela perspectiva mítico-religiosa. Ora, Lins, em seu livro mais célebre, *Avalovara*, cria uma cosmogonia. Várias entrevistas do autor e alguns estudos sobre esse romance evidenciam que a concepção de literatura de Lins está ligada a esse movimento de passagem do caos à ordem. O caos representaria ebulição de ideias tanto sobre a obra a ser escrita quanto a ordem, a própria materialização dessas ideias, agora organizadas, dentro do romance, em sua estrutura. Note-se que essa “ordem”, embora só seja possível mediante a racionalidade do autor, não concerne à construção de uma explicação racional do ordenamento do mundo, mesmo que este seja o diegético, pois o autor não está propondo uma cosmologia, mas, sim, uma cosmogonia. Todavia, o que chama atenção é que Lins não se limita a repetir padrões explicativos de cultos e/ou religiões de povos diversos. Ele cria os “ordenadores” de seu mundo diegético. Dito de outro modo, fabrica os mitos que estão, ficcionalmente, regendo a sua ficção. Há, desse modo, uma ficção dentro de outra, como ocorre em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, só que por meio de outros elementos. Por mais que se inspire em alguma descrição do paraíso judaico-cristão, por exemplo, Lins, em *Avalovara*, não transpõe, *ipice litteris*, o paraíso mítico para o seu romance como simples movimento mimético de uma crença que se encontra na realidade empírica. O autor constrói o seu próprio paraíso, exclusivo de seu romance e com peculiaridades únicas, ainda que inspirado por diversas crenças¹⁴³. Assim, quando, como aponta no

¹⁴³ A título de curiosidade, já que se está aqui levantando algumas questões que envolvem a filosofia platônica, ressalto que Osman Lins foi, em alguns estudos sobre *Avalovara*, comparado ao demiurgo platônico. É no diálogo *Timeu* (28 e ss.), que Platão apresenta o demiurgo como um artesão de propriedades divinas, que, imitando a organização harmônica das essências eternas, dá forma a uma matéria desordenada, sendo, assim, uma espécie de “arquiteto do universo” que não se confunde, entretanto, com a “pura inteligência”. Sem dúvida, a analogia da criação literária com a qual Osman Lins engendra vários universos literários é muito rica e interessante. Obviamente, não penso que as comparações entre o demiurgo platônico e a escrita de Lins impliquem ou queiram sugerir que Lins está imbuído dos ideais de Platão. Nesse sentido, ressalto que o demiurgo platônico cria o mundo sensível inspirado no suprassensível (*Timeu*, 29a), preconizando e reforçando, portanto, a crença na separação dos dois mundos e a superioridade do inteligível

excerto acima que entra em conflito porque quer fazer uma cosmogonia, mas não quer recusar a história e assume o risco de criar uma cosmogonia que não nega os acontecimentos históricos, Lins explicita que a sua literatura não se compõe apenas de questões mítico-existenciais, mas é prenhe de um sentido político-social que não deve ser rejeitado ou tido como menor por aqueles que se dedicam ao estudo de sua obra.

Embora em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, diferentemente de *Avalovara*, Osman Lins não engendre uma cosmogonia (pelo menos, não aparentemente), a obra também traz certos elementos míticos como uma forte referência à quiromancia, ao destino dos homens, a seus trabalhos e penúrias. Comparando os dois romances, o autor esclarece:

Depreende-se que, quando, em *Avalovara*, me ocupo do romance, da organização do romance, ocupo-me do mundo, da transição do caos ao cosmos: e que **quando me ocupo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, da leitura do romance, da contemplação do romance, ocupo-me, também, da nossa condição de habitantes do mundo, de contempladores do universo. Irrita-me os que assumem uma atitude autossuficiente diante do mundo, os que acham que o mundo, para eles, não tem segredos, não esconde nada; e, do mesmo modo, os que se põem diante da obra literária como se a devassassem de uma vez por todas e em todos os meandros.** Mas o mundo é insondável e a obra é insondável. Mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis (LINS, 1979, pp. 250-251) [grifo meu].

O que intento ressaltar mais uma vez, com base em todo a exposição até aqui, é que o mítico, o misterioso, aquilo que instiga a formulação de perguntas que movem os seres humano, não é, necessariamente, algo exclusivo de uma perspectiva metafísica que desvaloriza e rebaixa tudo que pertence ao âmbito do sensível. Desse modo, entendo que o vocábulo “contemplação” é empregado por Lins, na passagem acima citada e em várias outras ocasiões, tanto como sinônimo de observação atenta – inclusive o escritor equivale a palavra ao termo leitura – quanto como significado de admiração diante do que não se pode compreender, não havendo, de forma alguma aí, no emprego da expressão, o peso que a palavra possui na tradição filosófica e cujo sentido se liga à inação e completa passividade, algo inimaginável frente à sua postura combatente diante das injustiças de um mundo abusivo, caracterizado pela hegemonia de uma ordem social prepotente e excessivamente autoritária.

sobre o sensível que acarreta, como consequência, o desprezo por toda forma de arte e pelo conhecimento estético, algo inimaginável de se crer que Lins concordaria.

Coragem, luta, indignação, dignidade, independência, franqueza são algumas qualidades facilmente perceptíveis na escrita de Osman Lins, seja ela ficcional ou não. As suas obras são obras de ação, ainda que ele jamais submeta a literatura a algo exterior a ela ou que a constranja.

Não há sentido em se tomar *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como uma exceção, ou seja, como se o autor recusasse o mundo e propusesse a sua negação. Por isso, empreendeu-se aqui a explicação de alguns preceitos filosóficos, fundamentalmente os platônicos, a fim de diferenciar o que Osman Lins faz dessa proposta filosófica. Sem dúvida, o romance traz uma denúncia das condições mundanas, violentas e injustas representadas no universo diegético da obra, mas isso ocorre como reconhecimento, testemunho e exortação à reflexão sobre a própria condição humana, e não como rejeição e fuga para uma região de pura perfeição. A certa altura, escreve o Professor sobre o livro de Julia Enone:

A Rainha dos Cárceres da Grécia, visto de um modo transcendental, evoca as buscas do homem – a da salvação?, a do destino?, a da compreensão?, ou todas. Guardemo-nos, porém, amigos, da transcendência e das suas seduções. Ela pode embotar a acuidade ao circunstancial e há diferenças entre a peregrinação de Enéias (ou a o baleeiro Ahab) e a de Maria de França. Não podemos esquecer as limitações do seu desejo – raso, tacanho – e a natureza das forças que a ele se opõem (LINS, 2005, p. 66).

O trecho em que ele está se referindo à questão da universalidade da temática da obra aporta imagens preciosas não apenas em relação ao livro de Julia, mas à obra, como um todo. É uma das várias passagens em que tenta precisar o assunto do romance. A tarefa é árdua, porque o romance traz, como já mencionado, uma profusão de conflitos. De qualquer modo, o que intento destacar é que a narrativa de Lins fala de uma mundanidade cuja recusa implicaria a rejeição da própria obra.

Como já demarcado, é o romance de Julia Enone que invade o diário-ensaio do Professor e, por conseguinte, o livro de Osman Lins. A imaginação é a camada que avulta. Ao final da narrativa, o Espantalho toma Maria de França pelo braço e segue “em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero” (LINS, 2005, p. 231). A obra chega ao final impelindo o leitor a uma explosão de limites. Deduz-se aí que este é o final do livro que o leitor tem em mãos, pois o de Julia Enone termina quando Maria de França se dirige à

pedra com a qual o personagem anônimo esmagou a mão, sendo evidente, portanto, que, a certa altura, o Professor parou de escrever e o romance de Julia, precisamente nessa parte em que o Espantalho vai com Maria de França aos limitíferos, sobrepujou o diário-ensaio¹⁴⁴. Tal passagem estaria em qual parte do romance de Julia? O Espantalho leva Maria para um lugar do qual nunca mais retornam, ou eles constantemente transitam por essas divisas? Impossível saber.

É nesse ponto que se poderia argumentar que há na obra uma “negação” do mundo, visto o autor ter feito as personagens migrarem para uma outra região. Todavia, o que possivelmente está sendo rejeitado é uma estrutura social-política estéril e apodrecida, e não a condição empírica da vida humana, em que a sensibilidade impera. Entende-se que Maria de França/Julia Enone encarnam, arquetipicamente, o pária, a louca, o pobre, a nordestina, a mulher, a escritora, a operária. Não há lugar para essas pessoas nesse mundo em que a política é sinônimo de alavanca para interesses pessoais e a injustiça domina, ainda que Lins estivesse apenas se referindo à sua própria alegoria diegética. Nessa perspectiva, se esse mundo é o melhor dos mundos possíveis, como disse Voltaire, o Espantalho arrebatou Maria **para “outro” mundo**, pois esse “melhor” não lhes assiste. Isso não significa repulsar o sensível compreendendo-o como falso e ilusório, mas testemunhar e reafirmar que, no jogo do livro, as personagens estão imbricadas em uma política pútrida, que não pode triunfar porque não se faz como diálogo entre iguais, mas encarna, antes, dominação, violência e competição.

Assim, o fato de o Espantalho seguir rumo a outra dimensão atesta a degeneração política enredando os personagens e os acontecimentos desde suas gêneses, hipótese que esta tese defende, não havendo, desse modo, nesse traspasar de fronteiras qualquer sinal de negação do sensível como instância inferior.

Logo, não creio que obedecendo às regras de uma representação mimética da realidade, o romance sugira que o Espantalho/Professor vá com Maria de França/Julia para algum lugar semelhante ao mundo suprassensível de Platão, e muito menos para o seu correspondente, o “céu” das crenças religiosas. Esse “outro mundo” não está apartado do mundo empírico no qual a obra existe.

Poeticamente, o Professor fala um pouco deste lugar onde a solidão não perdura:

Poderei afirmar que estou sozinho? Percorro com o olhar – **e com a imaginação** –, lento, minhas fileiras de livros, os que li e os que ainda

¹⁴⁴ Assunto abordado anteriormente.

estão por ler, os que desejo ardentemente ler. **Fenômeno** jamais apreendido na sua integridade o desses sinais legíveis (quantos?), pousados entre as páginas como nuvens de pequenas mariposas e que só por um milagre continuam imóveis. Será verdade, como nos assegura um apócrifo de são João, que, no Juízo Final, todas as palavras voarão dos livros, inclusive as dos livros destruídos? Mágica revoada! Não diz o códice se, nos livros que narram, voarão as palavras e andarão pela Terra as personagens: heróis, comparsas e bichos. **Para mim, essa hora muitas vezes tem soado**, e os romances que já li abrem a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas. Quanto aos outros, permanecem invioláveis e eu contemplo-os do exterior, entre sobressaltado e insciente. Que escondem? Hão de revelar-me algum segredo? Estará a meu lado, aguardando só o gesto, simples, de os colher dessa árvore, um sumo fundamental? (LINS, 2005, p. 73) [grifo meu].

A genialidade se evidencia, entre outras coisas, exatamente por Lins evocar imagens que remetem a uma visão profética sem que, contudo, esteja se referindo a um estado apartado do atual, a ser atingido no futuro. Não. Essa hora – em que os personagens andarão pela Terra – já chegou para ele e se dá no presente. Repito o trecho: “Para mim, essa hora muitas vezes **tem** soado, e os romances que já li **abrem** a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas”. Significativo é que ele retire a imagem de um evangélico apócrifo, isto é, que tem a autenticidade questionada pela Igreja. Mais uma vez, fica evidente que o discurso oficial é combatido na obra.

Como defende Antonio Candido: “A ficção não pode existir separada das outras realidades que encarna e que lhe dão vida” (CANDIDO, 2004b, p. 54). Os personagens se dirigem para uma dimensão que os seres humanos podem sentir e acessar constantemente, mas que, no entanto, continua sempre misteriosa e fascinante: o reino da pura imaginação criadora.

Impossível precisar, com exatidão, esse espaço no qual a imaginação é soberana e que, embora não tenha nome preciso ou localização material, é prenhe de realidade. Acessível a qualquer um, e não apenas ao filósofo, ao religioso, ao cientista ou ao letrado, essa região invisível e misteriosa irrompe no mundo sensível a cada vez que uma ficção nasce ou que um personagem ou narrativa são refeitos, continuados, modificados, adaptados, aludidos.

Quantos Dom Quixotes existem? Com certeza, não somente o de Cervantes. Os personagens e as suas narrativas podem sempre extrapolar as páginas dos livros em que foram criados para ficarem assim, disponíveis, em uma existência que guarda em si incontáveis representações. Uma vez no mundo, dele não partem mais. Revivem as suas

mesmas histórias a cada momento em que o leitor reinicia o livro e ganham outras tantas vidas quando conclamados para novas aventuras.

Osman Lins brinca com a imaginação do leitor e faz, se o narratário assim permitir, que ele possa reviver os tempos de criança por meio de expressões que remetem a um modo de contar pleno de magia.

Era uma vez um homem. Foi com um desejo, voltou com dois queijos; foi com dois pães, voltou com três irmãs; foi com três primas, voltou com quatro rimas; foi com quatro versos, voltou com cinco berços; foi com cinco canções para ninar criança, voltou com seis donas mais pretas do que brancas; e quando quis parar com esse varejo, levou tudo que tinha e só voltou com o desejo (LINS, 2005, p. 230)

Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato (LINS, 2005, p. 231)

A fala do Espantalho, alegre e zombeteira, com expressões tiradas da literatura infantil, remete a uma época em que tudo era possível e o maravilhoso jamais soava como mentira¹⁴⁵. O tempo do leitor é conclamado. No ato da leitura, ele está no presente e, então, como em um passe de mágica, pela força do vocabulário empregado pelo autor, volta a seu próprio passado e sente, mais uma vez, a voz do incompreensível lhe chamando. O futuro diante de si está aberto em inúmeras possibilidades. É como se a própria imaginação dissesse: “Anda. Olha. Maravilha-te mais uma vez com as histórias que os homens podem criar”. Não há limites e o Báfica se torna também um convite, um desafio, uma promessa de visão.

Para uma criança, ler que um príncipe pode virar pássaro para visitar sua amada aprisionada em uma torre não soa tão absurdo como para um adulto, quando este constata que no livro um professor se transmuta em espantalho para virar personagem do romance que tanto ama. O amor cortês, presente no diário por meio dos versos da poetisa Marie de France, tema tratado no capítulo anterior, parece assumir um sentido ainda maior nessa perspectiva de resgate de uma capacidade imaginativa, a qual vai-se perdendo à medida que se chega à vida adulta, plenamente “racional”. A vista do Professor se turva, os seus olhos perdem a capacidade de divisar. Ele vai-se amalgamando com aquilo que analisa, com o que ama, com o quer compreender. Por isso seu discurso é, por vezes, hesitante. O

¹⁴⁵ Não uso o termo “maravilhoso” como expressão de categoria literária, mas sim em seu sentido comum.

indubitável e pretensioso conhecimento científico – preciso, seguro – não tem lugar nesse tipo de apreciação.

A cegueira do Professor não significa o fechamento para o sensível e a abertura da visão para o espiritual ou inteligível. Entendo que **a sua perda de visão é a recusa da objetividade científica** que não aceita nenhum mistério, que tudo quer desvendar, que exige classificação e enquadramento e que rejeita a subjetividade e a interferência da emoção na pesquisa. Lembre-se que o personagem faz questão de não se distanciar do objeto analisado e, por isso mesmo, escolhe empreender uma escrita que não é, a rigor, acadêmica. Pelo diário-ensaio, admite a linguagem confessional, deixando transparecer, sobretudo, a sua admiração e o seu amor pela autora, pela obra que estuda e pela literatura. Nesse sentido, são exatamente o subjetivismo do personagem e a sua visão de mundo as fontes das quais se origina todo o romance. Note-se que, diferentemente de Maria de França, o personagem não dispõe de uma visão aperspectiva. Ele vive um luto, uma nostalgia, uma saudade e constrói a narrativa a partir de **sua visão**.

São quase duas horas da manhã, ardem os meus olhos, e mesmo os cachorros adormeceram, mas um esclarecimento impõe-se, formulado, cabendo-me apenas transcrevê-lo. Recusa, o que hoje registrei, qualquer intenção normativa. A variedade é exaltante, sei que não há uma via legal para o romance, e nem sequer move-me o propósito de esboçar uma doutrina que ampare a opção da minha amiga ante o gênero. Aliás, espantam-me (e, no entanto, há nos manifestos literários outro duende mais ativo?) as posições dogmáticas quando se cogita de arte. Só duas coisas explicam tal rigidez: a estratégia da luta (a luta expulsa o meio-termo) e as carências naturais do homem, que o reduzem por vezes a não entender a coisa amada, da qual se torna uma espécie de cego e exaltado guardião (LINS, 2005, p. 66).

O personagem-ensaísta recusa, conscientemente, que a sua interpretação sobre a obra da amiga soe como palavra definitiva. A perceptível hesitação em seus comentários não é, portanto, signo de incerteza, mas opção por uma escrita não dogmática. Quanto mais é fiel a essa escolha mais adentra no romance da amiga, perdendo a visão porque já não necessita distinguir nada, ou seja, está vertendo-se naquilo que lê.

Vem daí, também, o motivo da fala de Maria de França ou mesmo do Espantalho desafiar a logicidade. Aqui é preciso perceber que eles **falam loucura** e não **sobre** loucura. A ilogicidade assombra, aterroriza. O discurso caótico e não ordenado simboliza o caos, o drama da própria insânia, no caso de Maria e da transmutação, no caso do Professor. Diz o Espantalho:

A faca que corta dá talho sem dor. Arrebento os dentes dos cavalos. Talos de capim na boca das vacas. Tudo vai morrer, vento e ventura pouco dura, dura pouco e talvez nada, muros e telhados ouçam bem o que eu digo, apagam-se os vulcões, apagam-se os pavões, **tudo vai morrer, e só ficam mesmo elas, graças a elas tu és, sou, somos**, eilas: boiando, cardume de quadrados, alados, sobre o xadrez da morte, sem fundo e sem beiras, o zero do fim, onde os gritos não chegam (LINS, 2005, pp. 161-162) [grifo meu].

O Espantalho se refere justamente às palavras, pois são elas que engendram a realidade verbal da existência dos personagens e de tudo mais na narrativa. O que parecia incongruente vai-se tornando cada vez mais claro à medida que o leitor adentra o texto, por meio de várias releituras e, sobretudo, quando se deixa penetrar por aquilo que está sendo dito, conseguindo captar o sentido. Percebe-se aí que: “O sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e sua leitura” (ISER, 1996, p. 34). Por esse ângulo, o que o romance propõe ao leitor não é a explicação racional do significado do texto, mas a experimentação do sentido das palavras, algo causado pelo ato da leitura. Exatamente, por isso, é preciso considerar que essa aparente ilogicidade do discurso, que visa a causar um efeito no leitor, não deve ser tomada como se a obra carecesse de sensatez, ao contrário, tudo é bem arquitetado pelo autor e nisso reside, igualmente, o seu desafio, pois é fácil simplesmente recusar o livro, classificando-o como uma leitura de difícil compreensão, um discurso inacessível, hermético.

Não se deve esquecer que o modo como se dá a montagem da obra guarda também a intenção do autor. Esse caráter de ilogicidade provoca o leitor e causa emoções, gera conflitos. Às vezes, é preciso voltar e reler. O leitor é convidado a fazer aquilo que tantas vezes o personagem-ensaísta faz: ler outra vez, pensar, buscar o sentido. E, obviamente, aceitando o convite do autor, vai o leitor, nesse vai-e-vem poético, sentindo-se (também como o Professor) perdido, meio louco, questionando o que pensava já saber. Eis a magia da obra. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é pura arte, isto é, estética viva que fala ao coração e não à razão.

Citando o conde de Lautréamont, Isidore Ducasse, poeta uruguaio que viveu na França no século XIX, o Professor escreve em seu diário: “Uma ideia existe para a poesia. Não é a mesma da filosofia” (LINS, 2005, p. 59). O personagem brinda o leitor com várias pistas. Sua obra romanesca nasce da imaginação e convida à imaginação, faculdade que “era considerada, genericamente, até o século XVIII, atividade menor, inferior à Razão ou a ela subordinada” (MOISÉS, 2013, p. 242).

A reflexão conduz o homem à verdade? Pressuponho, é claro, um cérebro lúcido e exercitado. Sem isto, pensar é como fazer avançar um carro sem governo: sempre desastroso o resultado. Mas, ainda que eu possua o instrumento e o tenha provido de ciência, estarei a salvo do erro? Não. **Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças.** Para Anaximandro de Mileto, o vento, encerrado numa nuvem como o vinho num odre, rompe-a com violência durante a tempestade, e este rompimento é que produz o relâmpago e o trovão. O raciocínio de Anaximandro leva-o a este absurdo. Mas o absurdo deixa de existir se saliento a real natureza da hipótese. Concentrando no problema a sua mente ágil e poderosa, colheu o pensador milésio, certo de ouvir outras vozes, uma resposta da imaginação, e tão duradoura que não nos custa aceitar, ainda hoje, grandes sementes de ar rompendo as nuvens, com estrondos e clarões (LINS, 2005, p. 90).

Exaltar Anaximandro, um filósofo pré-socrático, é evidenciar o caráter poético que havia na especulação racional, antes que ela fosse totalmente constringida pela verdade inteligível de Platão e, posteriormente, pela “comprovação” científica que não é, de modo algum, isenta de erro.

A imaginação, frente às transitoriedades das respostas filosófico-científicas, alcança perenidade, porque a sua linguagem é a da poesia, não carece de demonstração lógico-racional, dirige-se à experimentação (vivência) de um sentimento. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, com sua profusão de temas, compõe uma ode à literatura e à capacidade imaginativa dos seres humanos.

Aponta o Espantalho, desafiando mais uma vez a racionalidade:

É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê?, vamos, gente, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida (LINS, 2005, pp. 161-162).

Nem tudo é possível compreender em termos de explicação racional. A fala do personagem é um enigma – e é precisamente por isso que encanta, comove e se perpetua, pois, como sinaliza Osman Lins em uma entrevista: “Aquilo que pode ser dito claramente, expresso claramente, definitivamente, recusa o romance, recusa o poema” (LINS, 1979, p. 224).

Rompendo os cárceres, estilhaçando os limites, a ficção romanesca abre outra dimensão, na qual a imaginação viceja, soberanamente, deixando em seus leitores, que aqui ficam, certo sentimento de “eternidade”:

Não aquela de depois da morte, mas a única que existe, a nossa mesma, que em sua precariedade atravessa os séculos de história, essa mesma que nos une a todos, num só fio (ou num só barco), pois que somos tão somente a continuação dessa humanidade que singra o Mediterrâneo ou atravessa o Vale, algumas das vezes em direção ao Recífero (HAZIN, 2016b, p. 293).

Quando o Espantalho, ao final do último excerto, diz: “o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida”, acaba por fornecer, em suas palavras enigmáticas, mais uma pista. Se a sua obscuridade é luz, então é possível que esse oxímoro simbolize o próprio romance: narrativa que fala das sombras de um tempo que somente a lucidez poética, isto é, imaginativa, pode dissipar, pois é somente por meio da imaginação que se poderá vencer o obscurantismo político, próprio de sua degeneração. Todavia, é preciso cautela. Por mais positiva e vivificante que possa ser essa mensagem do romance, com certeza a obra não se presta a sentimentalismos – ao contrário, convida o leitor a se despojar de certezas envelhecidas que apenas oferecem uma falsa segurança.

A transmutação do personagem, apesar de sua fala por vezes ser alegre e festiva, dispensa uma imagem benfazeja e paradisíaca. O processo é de mutilação, dor, dúvida. Encerra o Espantalho, no auge de sua transmutação:

Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. Alô! Eu acendo, eu ardo, eu queimo, eu torro. Sou o fogo de palha, o come-fogo, o fogo grego, a lagarta de fogo, não nego fogo. Seremos uma vez. De quem foi meu estrambólico chapéu? De um pobre morfético e surdo-mudo. Mas o que é isto que sai da minha boca? Sopros de vento ou vento, poeira voando, moscas, nuvens, papagaios de papel, pífanos, estrondo, mundo? Era uma vez um homem (...). **Para onde venho e de onde vamos? Onde estou e quem fui, hein, quem sou, eu, jogo espalhado e unido, pronto com cartas de vinte e sete baralhos, com pedras de vinte e sete dominós?** Senha e dica. Se minhas mãos são de algodão e de madapolão, posso ter um destino, traçado, missão? Perguntas de otos e de otas (...). Minha camisa parece casca de alho. E onde achaste, doutor, paletó tão escrotélico? (LINS, 2005, pp. 229-230) [grifo meu].

A imagem é desoladora. O Professor não tem mais a menor noção de quem ele é ou foi. Na esteira da camada de construção mimética da obra é como se o enlouquecimento do personagem se concretizasse. Assim, a transformação do Professor em Espantalho, longe de ser mera invencionice, desprovida de um sentido “mais lógico-racional”, parece guardar todo o intento da obra e soa como a voz do autor segredando algo ao pé do ouvido de seu leitor, cúmplice e amigo.

O que pretendo ressaltar é que, ao se acompanhar a trajetória de transmutação do personagem, é possível perceber que Lins inicia o livro em uma categoria composicional, para, em seguida, romper com ela, levando o leitor a testemunhar esse percurso transgressor.

Recapitulando: um Professor secundarista de História Natural, em luto pela mulher que amou, resolve registrar, em seu diário, suas análises literárias sobre o romance escrito por ela, que permanece não publicado. No transcorrer de sua escrita, ele registra também dados biográficos sobre a escritora, nem como sentimentos e dúvidas pessoais, colecionando, ainda, algumas notícias de jornal que comportam certa relação com a narrativa do romance que estuda. Aos poucos, esse Professor vai sendo acometido por problemas de saúde, principalmente no que tange à perda da visão e da memória. Ao final da obra, a sua transfiguração se completa e ele se torna o Espantalho, personagem do romance de sua amada.

Nota-se que, em um primeiro momento, a construção ficcional se fundamenta mimeticamente em uma perspectiva realista, isto é, de verossimilhança, que pressupõe a admissão da existência natural dos personagens (o Professor, Julia Enone, Alcmena, a família de Julia, etc). Em seguida, rompe totalmente com essa perspectiva e faz a transmutação do personagem soar no âmbito do fantástico. Atente-se, contudo que as duas vertentes não são apartadas e excludentes, pois, somente se aceitando a primeira, isto é, a mimética (aquilo que chamei aqui de “jogo do livro”) é possível aceitar a metamorfose do personagem. Em outras palavras, o romance finge seguir um viés de verossimilhança para, em seguida, violar essa estrutura, estilhaçando-a em mil pedaços.

O Espantalho, ser inumano que ganha vida em um mundo diegético criado dentro de outro, também ficcional, encarna e anima um tipo de literatura que susta com o ilusionismo e se assume fantástica e absurda, desafiando a imaginação do leitor

empírico¹⁴⁶. Aliás, é precisamente para realçar a fantasia (o absurdo) e romper com a intenção de iludir o leitor que o romance se apoia no mundo imediato, assentando-se, inicialmente, em uma construção mimética, caso contrário esse “absurdo” não causaria o efeito desejado. Assim, como observado anteriormente, fica claro que Osman Lins escreve um livro de ficção que fala sobre ficção em forma de ficção. Evidencia-se, mais uma vez a força e a primazia da imaginação. É nesse sentido (e não com uma conotação metafísica) que se pode entender a transmutação do personagem como algo “sobrenatural”, isto é, que contesta o “natural”, próprio da estética realista.

A metamorfose do personagem revela, pelo menos, três intenções do autor: 1º) construir uma alegoria sobre o modo de leitura literária que, além de atenta, consubstancia-se sob a égide do amor, de uma maneira tão apaixonada que o leitor se integra ao livro, transmuta-se no ato de ler; 2º) ironizar, mostrando que, em um país que despreza a literatura, leitores exaltados são raros e loucos, como Quixotes, cujos fins só podem ser trágicos aluamentos definitivos; 3º) quebrar totalmente com o mimetismo, deixando claro que o romance renuncia ao ilusionismo realista e às leis da física.

Nessa perspectiva, a obra manifesta uma história fantástica, absurda, termos que podem ser assemelhados ao mesmo uso que deles se faz no vocábulo teatral quanto às peças classificadas como antiteatrais, isto é, como estilo de obra cênica que se opõe a dramaturgia tradicionalista.

A peça absurda (...) renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas da comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre o teatro, numa *metapeça*. (PAVIS, 2011, p. 5).

Antiteatro é um termo bastante genérico para designar uma dramaturgia e um estilo de representação que negam todos os princípios da ilusão teatral. A palavra aparece nos anos 50, no início do teatro do *absurdo*. (...). Ao invés de uma doutrina estética, o antiteatro se caracteriza por uma atitude geral crítica perante a tradição: recusa da imitação e da ilusão [primando pelo] ilogismo da ação e supressão da causalidade (PAVIS, 2011, p. 16).

¹⁴⁶ Não intenciono com esta observação enquadrar este romance de Lins em uma classificação ou tipologia literária. O uso das expressões – fantástico e absurdo – encarna o significado preciso que elas possuem no contexto comum.

Todos esses aspectos comparecem em *A Rainhas dos Cárceres da Grécia*. Assim, embora extrapole o objetivo desta tese tecer ilações entra a escritura ficcional do autor e o teatro (do absurdo, o antiteatro e o brechtiano com os quais há certas similitudes), não se pode deixar de registrar que há aspectos comuns que possibilitam ampliar a compreensão sobre as inovações literárias trazidas pelo autor, ainda não amplamente estudadas e reconhecidas pela crítica literária. Cabe apenas, ainda, assinalar que a transmutação do Professor em Espantalho e os questionamentos que levanta sobre a natureza de sua realidade, descobrindo-se aos poucos como personagem, lembra, guardadas as devidas diferenças, a peça metateatral *Seis Personagens à Procura de Autor*, de Pirandello, na qual as figuras ficcionais vivem a dramaticidade de serem personagens renegadas pelo autor que as criou.

Seja como for, o aspecto sobre o qual chamo atenção é a recusa que Osman Lins propõe com a sua arte, da atitude ingênua do ilusionismo, que se acha capaz de tudo poder representar. Lembremos que Julia Marquezim Enone, a personagem-escritora, embora quisesse “ocultar tanto quanto possa a ambição experimental” (LINS, 2005, p. 221), rompe com certas regras romanescas que fixam leis físicas ao universo diegético (Cf. LINS, 2005, p. 72), características que podem, perfeitamente, ser atribuídas a Osman Lins.

Em seu livro *Anti-Literature: the politics and limits of representation in modern Brazil and Argentina*, o pesquisador americano Adam Joseph Shellhorse convida a refletir sobre o que é literatura, repensando e realocando o seu sentido, a partir da estética de algumas obras latinas tidas como experimentais e centradas em figuras femininas e subalternas. Entre os autores que elenca, em sua análise propositiva, está Osman Lins. Nesse sentido, antiliteratura é um:

Termo proposto pelo surrealista David Gascoyne em 1935 para descrever a literatura que assumidamente transgride as convenções. A noção de anti-literatura aparece também ligada à caracterização do *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, durante a década de 1950. Trata-se de uma designação generalista para uma forma de literatura inconformista, que pode incluir todas as formas particulares de expressão, falando-se então em anti-teatro/anti-drama, anti-poesia ou anti-romance. Dado o seu carácter excessivamente abrangente, pode-se dizer que todas as formas de vanguarda se apresentam como anti-literatura. A única condição a respeitar é, portanto, que se seja contra a norma, contra as tradições, contra as escolas instaladas. Em última instância, o artista pode inclusive declarar a própria morte da literatura, como o fez o surrealista português Mário de Cesariny (*A Intervenção Surrealista*, Ulisseia, Lisboa, 1966, p. 281). A declaração é semelhante ao grito anti-literatura

de Breton, que dizia nada ter a ver com a literatura, embora se pudesse servir dela, “como toda a gente”. O fenómeno de contestação do literário e do que se entende ortodoxamente por literatura pode ser encontrado em várias estéticas: futurismo, surrealismo, beat poetry, poesia experimental, poesia fonética, poesia visual, nouveau roman, teatro do absurdo, etc (CEIA, 2009, online)

Não se pretende aqui entrar em controvérsias sobre a validade da expressão no que diz respeito a Osman Lins. O que interessa destacar é que o estudo de Shellhorse identifica o autor como um transgressor da literatura convencional cuja escrita abrange questões político-sociais, reconhecimento esse preconizado também por esta pesquisa.

Além disso, a abordagem sobre a antiliteratura traz em seu bojo uma renovação da compreensão da escrita literária não mais como representação de um povo, mas, sobretudo, como expressão de um sentimento, de um modo de vida (Cf. SHELLHORSE, 2017, p. 4)¹⁴⁷. Essa questão já foi evidenciada nesta tese, quando se abordaram os escritores no hospício, tidos como párias sociais. O ponto nevrálgico (daí se retorna aqui ao tema) é evidenciar que a ficção de Osman Lins tem a ver com a expressão de um modo de ver o mundo e de certos sentimentos que a obra desperta no leitor e não com a representação de um povo, como se o autor fosse uma espécie de porta-voz deste.

Assim, embora os vocábulos “representar” e “expressar” possam ser tomados às vezes como sinônimos, estes são compreendidos de modos distintos. “Representar” seria falar em nome de alguém enquanto “expressar” se refere mais a uma maneira de sentir e provocar sentimentos¹⁴⁸.

Ora, a metamorfose do Professor em Espantalho traz justamente a literatura como um modo de sentir e se posicionar no mundo. Como um acontecimento de leitura é, portanto, um romance que questiona a racionalização estéril, a cientificidade, a verdade absoluta, a palavra final. Eis a exaltação da loucura, da linguagem que desafia a razão, do mistério, das possibilidades abertas, da imaginação.

O leitor **sente** a inutilidade dos despachos dados à Maria de França, **sente** sua angústia, **sente** a confusão mental dos personagens a partir da escrita fragmentada, da inserção de inúmeros assuntos, do uso de uma linguagem, que, às vezes, é caótica e parece desconexa e vai dominando o livro. Não há dúvidas, e aqui se demonstrou, em muitas

¹⁴⁷ Tradução livre.

¹⁴⁸ Ver a explicação sobre essa renovação da literatura na palestra feita por Adam Joseph Shellhorse no V Encontro de Literatura Osmaniana, evento ocorrido em outubro e setembro de 2020 (V ELO - Primeira mesa-redonda com Sandra Nitrini e Adam Joseph Shellhorse - 2020. [S. l.: S. n.], 2020. 1 vídeo (2 h. 37 min. 27 segs.) Publicado por Cacio José Ferreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m2LNMFXVBUA>).

passagens, que o romance convida à reflexão, à recolocação de perguntas, à avaliação de resposta que o leitor pode ter como certas, mas tudo isso sendo provocado juntamente como sentimentos e sensações.

Além disso, como demonstrado no primeiro capítulo, o ensaio do Professor sobre o livro de Julia fala também de um conhecimento guiado pelo amor. Não um amor unicamente sensual, mas o amor à leitura, um modo de penetrar na obra, participando dela, ou seja, tornando-se artista.

Para se ler literatura, é preciso, como diz Bakhtin, “ler com arte”. Só a leitura com arte transforma o leitor em autor-contemplador, permitindo-o recriar o objeto estético. Ler com arte é tarefa trabalhosa – os prazeres mais finos demandam dedicação –, pois não consiste somente em decodificar o texto, mas em perceber suas potencialidades de sentidos. O leitor artista precisa mobilizar intensamente sua compreensão responsiva. É o amor estético que leva o leitor a essa relação paciente e laboriosa com o texto. Uma atenção só exercida, via de regra, em certas relações amorosas. Na compreensão responsiva, como no amor verdadeiro, há a relação entre alteridades que se compreendem, mas nunca se fundem (NUTO, 2018, s. p.)¹⁴⁹.

Ateste-se, mais uma vez aí, que o termo “contemplação” não tem o sentido metafísico-filosófico de passividade, mas denota o esforço de leitura do texto. É o amor que permite ultrapassar as posições usuais legadas ao leitor, ao escritor e ao personagem, de tal modo que “o objeto estético é recriado; e o próprio leitor transforma-se e como autor-criador do texto, torna-se, nessa relação com o outro, autor-criador de si mesmo” (NUTO, 2018, s. p.).

Em sua leitura, o Professor está continuamente formulando hipóteses acerca do significado da narrativa que está lendo. As suas reflexões, por vezes, conduzem-no ao questionamento de si mesmo. Em uma passagem, após ponderar sobre Julia e o seu livro, revendo algumas de suas conclusões, ele assim escreve:

Possível, também, que (...) eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, a 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).

¹⁴⁹ Artigo inédito.

Por todo o exposto, e ainda acrescentando mais uma significação à obra, ressalto que a transmutação do Professor em Espantalho reflete, sobremaneira, a própria escritura osmaniana em seus estágios de maturação, de tal modo que o ápice do romance, a metamorfose do personagem é engendrada na obra não como uma alusão a preceitos metafísicos e, sim, como uma alegoria da própria escritura do autor, isto é, do seu modo de fazer literatura e de se posicionar no mundo.

De acordo com Osman Lins, a sua literatura carrega, desde a gênese, traços de uma transfiguração poética caracterizada pela busca do rosto de sua mãe, morta logo após o seu nascimento e da qual nunca viu uma fotografia:

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 (LINS, 1979. p. 211) [grifo meu].

Assim, se a atividade ficcional do autor se liga à transmutação da imagem da mãe em palavras geradoras de universos imaginários, há de se considerar que o seu percurso autorial se divide em duas fases na qual é possível observar que ele mesmo passa por uma metamorfose, como escritor. O livro de narrativas *Nove, Novena* (1966) e os romances *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) compõem o segundo estágio de sua ficção, em que ele mesmo identifica maiores maturidade e plenitude como autor que consegue se expressar por meio de conquistas e métodos que pouco devem às obras alheias (Cf. 1979, LINS, p. 141).

Cabe observar que essas três obras carregam também um registro não ficcional, já que nelas elementos fantasiosos se ligam a outros: concretos e históricos.

Todavia, se, por um lado, a escrita literária de Lins dava um salto e recebia certo reconhecimento por parte da crítica, por outro, essa mesma crítica ignorava perspectivas fundamentais dessa segunda fase escritural do autor.

As inovações poéticas desses livros atraíram o olhar da crítica que não percebeu ou não ressaltou sua dimensão política (...) deixando, portanto, de acenar para um aspecto importante da obra de um escritor comprometido com o seu tempo e sua realidade, sem fazer concessões à literatura engajada (NITRINI, 2010, p. 17).

Mesmo atualmente, encontram-se poucos artigos e/ou ensaios que ressaltem o aspecto político dessas obras e, em especial, de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Tal carência também serviu como estímulo para esse estudo. Seja como for, a segunda fase da escritura de Osman Lins não se restringe à ficção, mas abrange também os seus artigos para jornais, a produção do livro de ensaios *Guerra Sem Testemunhas* (1969) e a escrita de algumas peças dramáticas, além da publicação, também em 1976, do seu já mencionado estudo sobre o espaço romanesco na obra de Lima Barreto. Isso ocorre porque tanto a sua produção ficcional quanto a não ficcional não simulam o que não são, pois provêm de uma maneira de ver e se posicionar no mundo.

Em 1975, na reedição de seu primeiro livro de contos, *Os Gestos*, publicado pela primeira vez em 1957, Lins registra no prefácio:

[...] ainda havia em mim, quando o compus, uma brandura que não mais existe – e, se existe, é infiltrada de veneno. Não que eu visse candidamente o mundo. Aí encontramos, apesar de minha experiência ainda curta, uma visão tanto sombria da nossa condição. Nada, porém, se vê – nos temas, nas palavras ou nos ritmos – que denuncie a minha cólera futura. **Olho**, portanto, os trezes contos da série – e nos quais preferi não fazer alterações – **como se me visse em outro tempo, eu ainda não transformado pela realidade que me cerca** e que, numa fórmula breve, confesso não amar e não admirar (LINS, 1994, p. 7) [grifo meu].

A frase em destaque no excerto acima soa como se fosse proferida pelo Professor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Percebe-se que a temática da impotência humana, que inspira o romance, está presente desde essas primeiras narrativas, mas de um modo que ainda não manifesta toda a cólera do autor ante os problemas humanos que derivam da ignorância, da insensibilidade e da injustiça.

Em toda transfiguração está implícita uma desfiguração e, assim, em seu processo de metamorfose como autor, buscando delinear à sua maneira de escrever a partir da reflexão sobre a arte, Lins anota em uma de suas cadernetas:

A arte não tem o poder de repetir a vida. Não há repetição. Há eco. Nenhuma pintura tem calor nem sopro de vento, e as esculturas não pulsam. E quanto às palavras (a palavra escrita) só exprime com exatidão as notas musicais e o que se relaciona com as Matemáticas

(...). Assim, toda obra literária é uma desfiguração (LINS apud NITRINI, 2010, pp. 30-31)¹⁵⁰.

Na continuação da mesma anotação, ele questiona: “O que é transfiguração?”. Sandra Nitrini registra não ter encontrado, em nenhuma caderneta, a resposta a essa pergunta, embora consiga captá-la mediante o conjunto da obra do autor.

Contudo, uma resposta pode ser percebida em uma entrevista concedida por Lins. Perguntado se *Avalovara* era um romance de vanguarda, assim argumenta:

Faço certas restrições ao termo ‘vanguardal’. Pois surgiu, hoje, um espécimen que nunca houve na história da arte: o medíocre de vanguarda. O cretino de vanguarda. Isso tudo nasce de um equívoco que o crítico americano Northrop Frye menciona em sua “Anatomia da Crítica”; é o equívoco entre mudança e metamorfose. A mudança, típica da falsa vanguarda, é fácil e sem nenhum valor, confundindo-se frequentemente com a simples extravagância. Já a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova. A mudança, em geral, é muito apreciada pelos pedantes e eu jamais seria capaz de empregar minha vida para realizar uma literatura destinada a pedantes. Se há um tipo que eu detesto até o fundo da alma é o pedante. A metamorfose, ao contrário da mudança, dirige-se aos homens sensíveis. **Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses**, pelo menos no que eu entendo. O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas (LINS, 1979, p. 167) [grifo meu].

O esclarecimento é muito rico em termos de sua proposta de escrita, seja ela classificada como antiliteratura, vanguarda, *nouveau roman* ou em qualquer outra tipologia. Porém, o que chama atenção é que o esclarecimento do autor soma informações valiosas para a análise de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. É quase impossível não entrever em suas palavras um pouco de Julia Marquezim Enone.

Discreta, cultivando um gênero não muito difundido de elegância, uma elegância íntima, invisível, cheia de pudor, recusava qualquer ostentação – no seu conceito uma prova flagrante de soberba. As originalidades evidentes feriam-na (LINS, 2005, p. 15).

Buscando não ser ostensiva em suas inovações, a autora-personagem optou por compor um romance que se parece com modelos passados, desafiando, com isso, o dogma

¹⁵⁰ Várias cadernetas de Osman Lins estão depositadas no Fundo Osman Lins, salvaguardadas no IEB-USP. As anotações aqui transcritas foram publicadas e analisadas pela profa. Dra. Sandra Nitrini em seu livro *Transfigurações* (2010).

da ficção que condena o enredo (Cf. LINS, 2005, p. 15), completa o Professor na continuação do trecho acima selecionado.

Tem-se ressaltado repetidamente, ao longo deste estudo, o quanto Lins rompeu com uma forma composicional ortodoxa, empreendendo um novo modo de engendrar a sua ficção na recusa de regras e normas canonizadas pela tradição. Na fundação desse novo código, ele realiza inúmeras e valiosas críticas à análise literária, cabendo compreender que ele efetua uma transmutação literária e não uma simples inovação vazia, a qual, ao não dialogar com a tradição, perder-se-ia de si mesma. Enfatizo a frase contida no penúltimo excerto: “a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova” (LINS, 1979, p. 167). Isto é precisamente o que Osman Lins faz e o que se tentou por vários meios demonstrar nesta tese.

Essa transmutação ocorrida na literatura de Lins e refletida no *Espantinho* carrega em si, também, a metáfora alquímica de mutação do obscuro em clareamento, como as roupas que Maria de França gosta de ver, através das mãos da mãe, transformadas de sujas em limpas (Cf. LINS, 2005, p. 17)¹⁵¹. Note-se aí a coerência entre aquilo que é apresentado ao leitor no início do livro e o que está no final da narrativa. O *Espantinho* lança luz sobre o mundo lúgubre de Maria de França, sobre o sombrio da vida. É a flama da imaginação iluminando a razão, assim como a própria literatura de Lins. Não como algo piegas que nega os caminhos tortos para roteirizar os retos, mas como uma irresistível loucura que brinca e põe em xeque todos os axiomas da bestial pretensão à racionalidade total.

Na apresentação que faz para *Evangelho na Taba*, livro póstumo que reúne ensaios e entrevistas do autor, a escritora Julieta de Godoy Ladeira, sua viúva, descreve um momento rico em reflexões:

Uma noite em que líamos juntos, como habitualmente, Osman Lins olhou para mim com aquele seu olhar que ia tão longe e depois perguntou se eu sabia por que escrevíamos (...). Não respondi de nenhum modo inteligente, nem me ocorreu alguma definição satisfatória. **A pergunta surgiria depois, em situação semelhante, em seu romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.** Hoje, revendo as provas deste livro, creio saber melhor por que se escreve. Estas páginas nos dão uma resposta. A abertura de caminhos, a procura, as descobertas realizadas por Osman Lins em seus contos, narrativas, romances, e através de sua vida – mostram que **o essencial é, numa espécie de processo alquímico, com a arte ir se modificando a sombra, até se conseguir pelo menos um ponto pleno de claridade.**

¹⁵¹ Como demonstrado anteriormente.

E, então, deixar que ilumine. E que essa luz pratique, por nós, o gesto de ficar transmitindo o que mais somos: essa obstinação de se criar outros mundos, onde novos códigos mostrem, de modo mais definido e com certa grandeza, que **na palavra o homem transforma, ajuda, se dá e continua** (LADEIRA, 1979, p. 11) [grifo meu].

A literatura osmaniana, como algumas artes plásticas, transcorre no jogo de sombra e luz de quadros tingidos com cores do empírico e do imaginário. As palavras transformam e é, por meio delas, que nos manifestamos no mundo. Como observou Hannah Arendt:

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original (ARENDR, 218 p. 219).

Ação e discurso não são, nessa perspectiva, modos indissociados. Falar/escrever é também agir. Logo, a literatura guarda em si um modo de ação na medida em que demarca um posicionamento no mundo.

Custa-se a entender que o escritor não é um homem destinado a evadir-se do mundo, e sim a mergulhar profundamente no mundo. Tem-se dificuldade em perceber que ele não é um ser feito de sonhos, incapaz de encarar decididamente a vida, mas exatamente o contrário: laboriosamente, através do exercício com as palavras ele aprende a ver (LINS, 1977, p. 44).

A Rainha dos Cárceres da Grécia é um acontecimento literário que fala, desde a sua estrutura, de uma degenerescência política entranhada em seu mundo diegético. Injustiça, burocratização, abandono, perda, solidão, suicídio e loucura emaranham-se com leitura, amor, zelo, dedicação, imaginação. A política que o livro retrata é uma prática obscura, que se impõe pela dominação e que não pode triunfar gloriosa porque não nasce de um diálogo entre iguais. “Vence”, isto é, perpetua-se, por inação e se deita preguiçosa sobre si mesma nutrindo os vermes que lhe consomem. Escrava das volições alheias torna-se apenas função, administração, mero objeto, e a sua real razão de ser repousa esquecida. Remanesce, entretanto, nas páginas da obra o convite à memória e à criação de vínculos mais autênticos entre os seres humanos.

Assim, além das questões políticas que o romance expressa, a própria obra é em si uma ação, ou seja, não se limita a ser mero produto de fruição, assumindo, enquanto

manifestação da arte literária, um posicionamento no mundo comum que se partilha com os outros.

Em certa ocasião, comentando sobre os diversos tipos de leitores, Osman Lins disse:

[...] o que há de alegre na literatura é que ela não se dirige precisamente a ninguém. Ela é lançada, está aí, então vai o cara voluntariamente e adquire o livro, ou não adquire, compra, dá para outro e tal, e é levado voluntariamente a isso. **A literatura me alegra inclusive porque é o campo por excelência da liberdade.** Liberdade de você escrever o que quer e publicar, e a liberdade do cara escolher ler ou não. Eu acho formidável que o sujeito tenha liberdade de não comprar o meu livro e de não me ler nunca (...) se eu sou um autor que o professor manda comprar, essa liberdade do leitor ficou cerceada para mim, é uma coisa que mina um pouco o clima de liberdade geral que deve ser o ato de escrever. (LINS, 1979, p. 229).

O ponto de vista do autor revela o seu modo de ver a literatura e, com isso, contribui poeticamente para a compreensão do que vem a ser o âmago da arte literária, tão desvalorizada e/ou tomada como mero objeto de consumo.

Dono de uma obra ficcional que abrange contos, peças teatrais, casos especiais para a televisão e romances, Osman Lins encanta não só pelas imagens diegéticas que engendra, mas por deixar que as suas narrativas sejam, elas mesmas, a demarcação de uma cosmovisão que materializa seu posicionamento diante da vida.

A Rainha dos Cárceres da Grécia é uma obra magistral, repleta de questionamentos sobre a crítica e a análise literária em um amálgama temático que expõe fístulas sociais de um período excruciante e vexatório da história nacional, a ditadura militar. A degeneração política que o romance retrata não se limita àquela conjuntura e espanta pela atualidade atroz, pois, lamentavelmente, o obscurantismo político mundial ainda impera.

Desafiando aqueles que abrem as suas páginas, o livro, obra-prima da literatura brasileira, exorta o leitor a se voltar para si mesmo, na luta de ser capaz de ler e dar sentido à sua existência, à arte, à vida em sociedade. Agir, mergulhar no mundo, posicionar-se.

Na batalha com a escrita, o escritor aprende a ver. Depois de ver, quer fazer ver. Cabe ao leitor, na labuta com o texto, compactuar com o desejo da visão para somente, então, poder vislumbrar as próprias significações e enigmas. O Professor/Espantalho é a alegoria da obra osmaniana, na qual o escritor e o leitor se encontram, reconhecem-se, se revelam e se transformam. Eis *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cartas pessoais guardam registros que podem soar como pérolas a quem pesquisa uma obra ou autor. Em outubro de 1974, depois de já iniciada a fatura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins escreveu à sua filha Letícia um desabafo: achava que a obra seria seu maior fracasso tanto em termos de vendas quanto em relação à crítica literária (Cf. IGEL, 1988, p. 112).

A intuição do autor acerca do suposto malogro do livro revela que, desde o nascedouro, a obra está envolta em um clima geral de infortúnio, indissociavelmente ligado à duvidosa capacidade – da crítica da época e do público em geral – de apreciação de um romance que foge ao modelo normatizado pela academia. Desse modo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não apenas narra as desventuras de seus personagens, mas se origina em uma atmosfera de revés que não se mostra acolhedora no que tange à recepção do romance. Mesmo assim, Lins segue em frente. É um autor obstinado, honesto consigo mesmo, fiel a seu propósito, à sua arte.

A ditadura civil-militar completava 10 anos de implantação, legando à história registros de sangue que escandalizam e envergonham. A dimensão empírica se funde à imaginária na estarrecedora diegese criada pelo autor de modo que o aviltamento da política, exterior as páginas do livro, verte-se para dentro da obra e o leitor se vê diante de uma história de injustiças, abandonos e descasos que se mescla com questões sobre o fazer literário.

Em torno da irrisória história de Maria de França, mulher pobre e nordestina, cuja enfermidade mental a impele a uma luta ignóbil contra o sistema previdenciário, pleiteando uma aposentadoria a que tem direito, mas que nunca é deferida – erige-se o romance não publicado da autora já falecida Julia Marquezim Enone, obra sobre a qual o amante da escritora, um professor de História Natural, compõe um ensaio literário imerso em seu diário pessoal, no qual coleciona notícias jornalísticas da época em que vive (1974/1975). Abdicando ao academicismo e à pretensão à linguagem científicista e neutra, o personagem-ensaísta não se encabula em demonstrar seu amor e muito menos em compartilhar questões que lhe incomodam ou lhe causam dúvida. Obstinado em apreciar e compreender plenamente o romance da amiga, envolve-se tão intensamente com o texto, absorto em sua leitura apaixonada, que tudo isso se verte para dentro dele,

metamorfoseando-se em um dos personagens, o Espantalho, ser criado pela desafortunada Maria de França para protegê-la e em cuja salvaguarda ela se sente sossegada.

A pesquisa partiu, portanto, da aceitação do jogo do livro, ou seja do reconhecimento de Julia Marquezim Enone como autora de um romance e do Professor como autor de um diário-ensaio, que, independentemente da figura histórica e biográfica de Osman Lins – por mais que mantenham semelhanças com ele –, possuem uma forma própria de escrever e narrar, na clave da autonomia que as personagens de um romance podem adquirir em relação ao autor no universo diegético.

Embora a obra se estruture, como explica o próprio autor, em três camadas narrativas: **real-real** (notícias jornalísticas); **real-imaginário** (personagem-ensaísta e personagem-autora); e **imaginário-imaginário** (romance da personagem autora, com a história de Maria de França), optei por não abordá-las separadamente, já que a intenção não era *revelar aspectos de intercessão entre esses níveis composicionais*, mas desenvolver a verificação da degeneração política no todo da obra.

A distinção geralmente aceita entre realidade e ficção como dimensões estanques não foi aqui considerada, sendo o âmbito do real tanto quanto o do imaginário tomados como perspectivas que se influenciam e se interpenetram mutuamente. Obviamente, há uma distinção, pois, se as fronteiras entre o universo ficcional e o mundo empírico fossem rompidas, isso inviabilizaria a criação de ficções, o que não significa que a ficção não seja real ou que não tenha um estatuto próprio de realidade. Compreendo que, ao fazer uso dos termos ‘realidade e ficção’, como dimensões contrárias, Osman Lins quer apenas realçar o intercâmbio entre elas. Além disso, como a intrincada relação entre o real e o ficcional se constitui como matéria do próprio romance, não achei prudente abrir uma outra problematização sobre o tema, a qual poderia sobrepujar o modo como a questão é tratada na obra. Assim, o pressuposto básico adotado nesta tese é o de que a ficção é uma realidade, ainda que disponha de suas próprias peculiaridades e não seja identificada como idêntica à realidade social.

Fingir, fazer de conta, imaginar, hipotetizar não são termos/ações considerados aqui como opostos à verdade, isto é, sinônimos de mentira, ilusão, engano, erro ou irrealidade. Assim, exceto quando se efetuou a diferenciação pelo personagem-ensaísta (como forma de evidenciar a imbricação das duas dimensões no romance que analisa), os conceitos real/verdade não foram adotados aqui como contraposição aos termos imaginário/fictício. Logo, quando houve necessidade de evidenciar uma distinção, os vocábulos ‘real’ e

‘verdade’ foram substituídos pelas expressões: experiência empírica, fato e/ou tempo histórico, mundo extratextual, mundo sensível.

A hipótese sustentada nesta tese é a de que o romance de Osman Lins, cujo título é homônimo ao de sua personagem, apresenta, desde a sua estruturação, a compreensão de um mundo onde a injustiça impera como sintoma de uma política degenerada. Não se trata, porém, de concordar ou não com a difundida ideia de que toda obra literária possui em si uma dimensão política, mas de conjecturar, levando-se em conta a singularidade do romance, o modo específico de o romance se entrelaçar com a política, de tal modo que sua estética é permeada pelo fenômeno político, não apenas em termos de conteúdo temático, mas também como parte dos elementos inerentes à composição romanesca – caracterização de personagens, tempo, espaço, atmosfera, foco narrativo.

A expressão “degeneração política”, utilizada no título desta tese, equivale ao obscurecimento da atividade política, desde a Grécia, local de seu nascedouro, até a contemporaneidade, conforme indicou Hannah Arendt no conjunto de sua obra.

Incapaz de iluminar as relações humanas que se dão por meio de um vínculo autêntico entre iguais em um espaço público comum, a política foi, ao longo de sua história, subjugada pelo âmbito econômico, passando a atender e a defender interesses privados. Cada vez mais identificada como sinônimo de dominação e mando de uns sobre outros, perdeu a sua dignidade na medida em que foi sendo completamente deformada, degenerada, evidenciando, assim, o seu terrificante obscurantismo com o advento do totalitarismo, identificado por Arendt com o nazismo e o stalinismo. Note-se que estes, apesar de findos, trouxeram à tona práticas até então desconhecidas que passaram, a partir de então, a se espalhar como fungo, corrompendo e inviabilizando a efetivação de Estados democráticos plenos. Nesse aspecto, cabe observar também que a questão política está imbricada com a jurídica, de tal forma que esta tese assume o posicionamento de que a política comporta em si uma dimensão jurídica enquanto campo indissociável, por meio do qual a influência recíproca é fator que constitui o Estado.

Na tentativa de se compreender as principais questões políticas da atualidade, o pensamento político de Hannah Arendt tem sido cada vez mais solicitado. Em termos nacionais, mesmo a imprensa não especializada recorre constantemente ao legado da pensadora a fim de tecer o perfil catastrófico que se instaurou no país a partir do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2016) até o atual (des)governo de Jair Bolsonaro, perpetrador de incontáveis atrocidades que agridem e laceram os direitos mais básicos dos brasileiros. Em nível internacional, as considerações de Arendt são

igualmente conclamadas, principalmente no que tange ao desrespeito do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, às próprias instituições americanas e aos Direitos Humanos em geral¹⁵². Além disso, não se deve perder de vista que a reflexão de Arendt porta também inúmeras reflexões sobre a problemática que envolve o direito dos refugiados e apátridas e, conseqüentemente, acerca das questões que dizem respeito à política internacional.

Por tudo isso e motivada, igualmente, pelo desejo de promover um diálogo entre filosofia política e literatura e, mais precisamente entre Hannah Arendt (pensadora que estudo há mais de 15 anos)¹⁵³ e Osman Lins, elegi o seu pensamento como pressuposto basilar no que se refere à abordagem da degeneração política em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Chama-se dogmática a crença inabalável em um sistema axiológico e/ou cognoscitivo eleito em hegemonia como autêntico. Essa credulidade, até certo ponto ingênua, não se restringe ao âmbito religioso e se espraia na filosofia, na ciência, na teoria literária, na avaliação estética. Deus, a razão universal, o absoluto, a lei, o espírito de uma época são sacralizados, tomados como princípios reguladores que garantem segurança e estabilidade ao conhecimento e ao comportamento humano. Assim, esse dogmatismo configura-se como fundamentalismo. Hesitação e dúvida não têm lugar em tais preceitos.

No campo específico da Literatura, esses princípios reguladores correspondem a certas teorias que, uma vez canonizadas, tornam-se protótipos inquestionáveis de um modo literário de ser e fazer. Demonstrei, durante todo o desenvolvimento da tese, a maneira como Osman Lins, por meio de sua obra, fez frente a esses padrões imperativos – dogmáticos e fundamentalistas – da expressão artística. Identifico que Lins está para a literatura como os filósofos não metafísicos estão para a Filosofia, constatação que sedimentou minha escolha por Hannah Arendt, pois, mesmo que Lins não tenha chegado a conhecer o pensamento da filósofa, há inúmeras afinidades entre ambos, principalmente na compreensão acerca da relevância da ação e palavra em um modo singular de se posicionar no mundo.

¹⁵² As várias atitudes de Trump de não reconhecimento da vitória de seu adversário Joe Biden, em novembro de 2020, à presidência dos Estados Unidos, além da invasão de seus apoiadores ao Capitólio americano (06/01/2021) – fatos amplamente noticiados na mídia –, são exemplos de grande ameaça à democracia, algo que Hannah Arendt advertiu em diversos escritos.

¹⁵³ Registro que tanto a minha monografia de graduação, na UFMA, quanto a minha dissertação de mestrado, na UnB, ambas em Filosofia, tiveram o pensamento de Hannah Arendt como foco e que a segunda, sob os auspícios da orientação do professor Miroslav Milovic, tratou exatamente do conceito de Justiça em Arendt, temática que se liga a esta tese.

Como este estudo se constituiu como uma pesquisa de caráter eminentemente teórico-conceitual, de natureza bibliográfica, o procedimento teórico-metodológico adotado foi a análise hermenêutica de obras literárias e filosóficas. Priorizei, nas obras de Osman Lins (ficcionais e não ficcionais) temas que ofereceram subsídios a pesquisa, consultando igualmente sua fortuna crítica, especialmente aquelas que se debruçam sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Também foram examinadas várias obras de teóricos da Literatura, bem como um amplo material sobre Filosofia Política. Elaborei, portanto, uma espécie de diálogo, mediado por minha interpretação da obra de Lins, entre o romance e diversos pensadores, tais como Hannah Arendt, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Michael Foucault, Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Terry Eagleton, Antônio Candido, Massaud Moises.

A partir dessa interlocução teórica, inferi que *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em todas as suas camadas narrativas, apresenta a sua diegese imersa em uma aguda degenerescência política, a qual se amalgama ao fracasso dos principais personagens. Maria de França não obtém a aposentadoria que almeja, Julia Marquezim Enone não consegue publicar seu romance e o Professor não conclui a sua análise literária. Desapontamento, impotência, frustração.

O título desta tese – “Justiça indeferida: a degeneração política no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins” – assenta-se sobre a premissa de que subjaz à obra a degeneração política, isto é, a imagem negativa do que seria a política em seu sentido originário¹⁵⁴. Os personagens protagonistas estão imersos em um contexto de exclusão e isolamento no qual a Justiça (em seu sentido mais amplo e não somente institucional) lhes é sempre negada devido aos meandros de uma política adulterada e em franca degeneração. Mostrei, desse modo, que, no romance, escrito e publicado em plena ditadura militar, eclodem inúmeras referências a violações dos direitos humanos, em uma narrativa que contempla aspectos de diagnóstico e denúncia de uma estrutura administrativa, jurídica e social puída por práticas governamentais corruptas e autoritárias, as quais caracterizam a degeneração da política em âmbito nacional.

Em termos organizacionais, dividi a tese em dois capítulos, evocando a duplicidade marcadamente presente no romance não somente no modo como o autor constrói um jogo de dissimulações, espécie de salão de espelho em que as personagens se movem, mas também por ser uma ficção na qual o protagonista do romance, o Professor, é composto

¹⁵⁴ Não em seu sentido geral e mais amplo, algo que acarreta uma compreensão “oficial” de política, mas na perspectiva arendtiana, adotada por esta tese.

por uma natureza dual, manifesta por entre contrastes que vão-se embaralhando ao longo da narrativa.

Há, portanto, o capítulo I, intitulado **Por entre as frestas do texto**, que se subdivide em quatro tópicos, e o capítulo II – *Significação e Enigmas* – também com quatro partições. Retomo abaixo as principais ideias apresentadas desdobradas e defendidas nesta tese.

Todo o mote do primeiro capítulo centra-se na questão da loucura¹⁵⁵. Constatei que a visão positiva que se tinha sobre a insânia, na Antiguidade, como algo próximo à poesia e à purificação, foi perdendo esse ar sacral na medida em que as doenças mentais, principalmente a partir do século X, passaram a causar assombro à população ocidental. Perambulando pelas ruas da Europa, os loucos eram o flagrante do desmando, a centelha da impotência, a ameaça à ordem social tão racionalmente almejada com o florescer do espírito científico cujo auge foi a concepção positivista, já no século XIX.

Tratados como vagabundos e criminosos, os doentes mentais, no Brasil e em outras partes do mundo, carregam consigo o signo da negação: ausência, carência, desprezo, rejeição, desdém, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, despertavam temor, inquietação e medo. A partir dessas constatações, considereei, brevemente o modo como a loucura foi retratada em duas obras basilares da literatura nacional: *O Alienista*, de Machado de Assis, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, autores caros para Osman Lins. Destaquei a ironia que ambas as obras portam em relação à incongruência da cientificidade, sendo a loucura muitas vezes diagnosticada não com base em evidências patológicas, mas a partir do que a sociedade classificava como um desvio de caráter ou má-conduta ética. Além desse aspecto, Policarpo Quaresma traz à tona a questão política a partir do forte sentimento nacionalista do personagem, em uma perspectiva trágica.

Ora, a tese de doutoramento de Osman Lins foi sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, autor pelo qual tinha grande admiração e que chegou a ser internado no hospício, por mais de uma vez. Considerei, então, certas aproximações temáticas entre a escrita dos dois autores, destacando certas confluências entre *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins.

O ponto nevrálgico, contudo, foi perceber que havia grandes chances de que o romance osmaniano fosse uma homenagem romanesca a Lima Barreto, escritor que, do mesmo modo de Lins, guardadas algumas diferenças, não foi plenamente reconhecido em

¹⁵⁵ A base teórica para a abordagem sobre as doenças mentais foi a obra *História da Loucura*, de Michel Foucault.

sua própria época. Evidenciei, igualmente, que a visão da dimensão político-social da literatura, compartilhada por Lima Barreto e Osman Lins, era também uma característica presente em Julia Marquês Enone, embora haja ainda, entre ela e o escritor carioca, uma conexão incontestável: a trágica experiência do internamento manicomial. Os motivos divergem, as situações são díspares, as épocas não coincidem e as instituições não são as mesmas, mas, apesar disso, ambos conhecem a dor e o isolamento da interdição institucional, do cárcere.

A Rainha dos Cárceres da Grécia possui uma dimensão de denúncia, enfrentamento e protesto, na qual a loucura é apresentada como antítese à ordem hegemônica vigente. Para tal demonstração, pontuei a manifestação da insanidade nos três protagonistas (o Professor, Julia Enone e Maria de França). Assim, tracei o percurso dos acontecimentos básicos de suas vidas, evidenciando a contradição com aquilo que se entende por “normalidade” e a forma como a degeneração política se entremeava na obra.

Maria de França, por volta dos cinco anos de idade, migra com a mãe, que trabalhava na lavoura, do interior para a capital Recife. Destaca-se, já no início de sua história, os problemas político-econômicos do Brasil em termos de pobreza e descaso governamental. Apinhados em um quarto de subúrbio, a família da protagonista sobrevive do que a matriarca ganha com o trabalho de lavar roupas, encantando Maria ao transmutá-las de sujas em limpas. Embora matriculada no primário, Maria de França não consegue desenvolver o interesse pelos assuntos escolares e segue na qualidade de semianalfabeta.

Com 10 anos de idade, começa a vagar de emprego em emprego como empregada doméstica e passa a ouvir uma voz que ecoa debaixo de sua cama, dando-lhe advertências sinistras. Em seguida, começa a ver um peixe subterrâneo embaixo dos seus pés, recebendo ainda um “espírito” que, a partir de então, em tudo lhe acompanha, fazendo predições sobre sua vida. A insanidade mental fica evidente ainda na infância, por volta dos 12, 13 anos, época em que ela é vítima de um estupro ao trabalhar como doméstica em um prostíbulo. A partir daí, entrega-se a qualquer um, presa a um clima de degradação.

Ao entrar na vida adulta, Maria de França adquire um emprego como tecelã de uma fábrica de tecidos, mas, antes que se complete o chamado “período de carência” que lhe permitiria ter direito aos benefícios da previdência social, é demitida. Tal demissão é um fator determinante tanto na vida da personagem quanto no romance de Julia Enone. A partir daí, ela passa a sofrer internações no hospício da Tamarineira. Depois de uma alta é aconselhada a tentar adquirir uma pensão temporária para poder ficar mais um tempo em descanso. Começa então a saga da heroína para alcançar o que pleiteia.

Todo o percurso de Maria de França é pontuado pelo modo como a sociedade despreza o louco, com base na perspectiva de Michael Foucault, que, por sua vez, está entrelaçada às questões de degeneração política (corrupção do sistema previdenciário) presentes no universo ficcional da heroína.

A loucura de Maria de França se reveste também de uma dimensão literária, isto é, apresenta-se como estratégia narrativa, temática desenvolvida no segundo capítulo, mas que, no entanto, permitiu que já se evidenciasse que Julia Enone, ao optar para que a narração da história fosse feita pela protagonista, concede dignidade à insanidade mental, pois não se trata mais do modo como as pessoas observam a loucura. É a própria louca que lança a sua fala, e a exclusão que os doentes mentais sofrem, também pela negação da palavra, é, ambigualmente, ressaltada e anulada a partir dessa escolha.

No hospício, Maria de França vive o isolamento e a arbitrariedade reinante, faceta crua da opressão que funciona como um banimento social do doente mental. Determinar que é ou não “normal” passa pelo desejo de dominação social e, portanto, é uma questão de degeneração política. Maria de França, que narra sua história simulando uma locução radiofônica, quando internada, emite sempre um discurso objetivo, com certas analogias com a linguagem cientificista, marcadamente descritiva.

As peculiaridades da vida tacanha da heroína do livro de Julia Enone evidenciam que Maria de França encarna a “vida nua”, expressão com a qual o filósofo italiano Giorgio Agamben designa o não reconhecimento, por parte do Estado, da cidadania. A vida nua diz respeito à existência meramente biológica, que, por não representar um valor economicamente rentável, pode ser ignorada/descartada. Ou seja, a vida nua é garantida pelo Estado, em uma espécie de abandono oficial. Não se trata de promover a inclusão daqueles que estariam à margem dos direitos, justamente por ser uma produção do Estado de Direito gerada a partir da decisão de qual vida é digna, ou não, de ser vivida.

Contrastando com sua própria escassez e penúria, Maria de França cuida de uma órfã também com problemas mentais. Busca socorro para ela em clínicas e hospitais, mas, em uma determinada noite, por engano, a polícia invade, com rajadas de metralhadora, o local onde Maria hospedava a criança e a mata com vários tiros, intimando aqueles que testemunharam a cena a ficarem calados, sob pena de pagarem com a vida. O acontecimento simboliza o Estado contra o povo por meio da corrupção policial, sempre impune na história nacional.

Entre um internamento e outro, Maria de França, que tem medo de elevadores, além de um enorme pavor de pássaros, segue sua luta com a previdência e, após perder o seu

único aliado em sua sôfrega batalha – o noivo, que se suicida – cria um Espantalho com partes de outros personagens com quem ela vai cruzando em sua narrativa.

Julia Marquezim Enone, a escritora-personagem, é pernambucana como Maria de França, e também chegou a ser internada algumas vezes no hospício. Menina precoce, casa-se cedo com um homem violento no matrimônio e que logo a abandona. Desprezada pela família, engravida de outro e é conduzida ao hospício por questões morais e não por qualquer patologia. Vê-se, através da personagem, o modo como as mulheres eram arbitrariamente punidas por pais e maridos, que tinham o poder legal de atestar a honradez de seus comportamentos e testemunhar sobre suas insanidades. Espírito livre e ousado, envolve-se com as ligas camponesas e ambiciona escrever um romance. É uma pessoa discreta e, ao invés de almejar uma vida medíocre, capaz de lhe garantir apenas seu próprio sustento, cultiva fortes ambições literárias.

Acompanhando a biografia de Julia, foi possível delinear algumas questões de degeneração política que se entranham na própria condição de injustiça que afeta as mulheres ao longo da luta feminista por um reconhecimento digno. Abordou-se a prática de “caça às bruxas” com ênfase ao âmbito político, a partir da constatação de uma politização da sexualidade, que, além de englobar várias relações de dominação, exige a ampla divulgação do ideal que envolve a igualdade e o reconhecimento da existência de uma diversidade de gêneros que clama por reconhecimento jurídico e social.

A própria expressão “política sexual”, que dá título ao livro homônimo da feminista Kate Millett, publicado em 1970 nos Estados Unidos, proporcionou a fundamentação de alguns argumentos utilizados no intuito de desmontar que o sexo é uma categoria que possui inúmeras implicações políticas, exatamente por envolver relações de sujeição que extrapolam o campo meramente privado dos relacionamentos intersubjetivos, espraiando as suas consequências nos setores econômicos, educacionais e artísticos.

Levando uma vida incerta e com poucas perspectivas, Julia Enone segue firme em sua determinação de escrever um romance ousado, o qual possa desafiar os cânones sem ser, contudo, pedante e ostensivo. Acaba por se enamorar do Professor, o personagem-ensaísta, indo morar com ele em São Paulo, onde escreve *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, livro iniciado em novembro de 1969 e que, após finalizado, quase três anos depois, tem a sua publicação recusada.

Em um gesto interpretado nesta tese como sacrificial e que evidencia o contraste entre a arte literária e o os mecanismos de venda e consumo rápido, Julia Enone se joga na frente de um caminhão, na Avenida Paulista, sendo por ele esmagada em 27/03/1973.

Assumiram nesta tese certo destaque o nome da personagem e o seu suicídio, o que permitiu entrelaçar esse infortúnio pessoal com a degenerescência política. Embora o gesto traga à tona o descaso social em relação a uma literatura que foge da pretensão de se tornar *best-seller*, coroando o consumismo vulgar da indústria cultural, o sacrifício de Julia Enone não foi entendido aqui, unicamente, como forma de protesto ao sistema econômico, mas, sim, como um modo de expiação, aceitação de um preço a pagar, havendo aí, por parte de Lins, uma menção à questão do destino humano, de forças mundanas inóspitas que desafiam os homens e com as quais têm sempre de lutar. Considerou-se também, que a morte de Julia é uma espécie de trocadilho com a crítica feita pelo Professor em relação às teorias que preconizam a morte do autor.

Um ciclo se fecha e outro se inicia. Talvez, como Enone, a ninfa grega capaz de prever o futuro, Julia soubesse que a sua renúncia à vida poderia impulsionar a ação do Professor em direção ao livro, tomando para si a missão de desembaraçar o romance das garras do oblévio.

Ora, o Professor é o guardião do romance de Julia. Somente à sombra de seu abrigo, o livro pôde nascer. E é, igualmente sob sua salvaguarda, que a obra se presentifica no mundo. A ausência de Julia Enone desperta em seu amante, um professor de História Natural, o interesse pelo seu romance. Por meio de inúmeras leituras, ele resolve dedicar um ensaio à obra. O amor seminal entre Julia e Professor gera, assim, não um filho carnal, temporário e finito, mas uma obra de arte que nasce para o mundo e que, em sua natureza de compartilhamento, sobrepuja tempo e espaço, transformando autores e personagens em seres imorredouros, cujas vidas são iniciadas a cada momento em que alguém ouse abrir as páginas do livro e iniciar a sua leitura.

Nesse aspecto, considerou-se, portanto, que a relação de Julia Enone com o Professor enseja uma espécie de amor predestinado, que vai além da sensualidade erótica e guarda em si um resplendor de redenção, que implica resgate, libertação de um cativo, tema que remete ao título do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no qual o sentido de cárcere pode tanto se referir a um lugar de confinamento físico quanto a sentimentos, como, por exemplo, o medo. Desse modo, o espaço, em termos literários, pode referir-se também ao que está no interior da personagem e que é constituído por suas vivências, pensamentos, emoções, como se analisou no segundo capítulo.

Marie de France – escritora normanda que, entre 1160 e 1178, compôs doze pequenos contos, denominados *lais* – é citada pelo Professor quando este alude a relação entre o espaço romanescó e o medo de pássaros de Maria de França. Sua presença na

análise do personagem-ensaísta reforça a ideia do amor cortês, predestinado e salvacionista que transcorre, em termos políticos, dentro dos limites dos pequenos reinos feudais, onde o florescimento das artes, mesmo a literária, estava intimamente relacionado com a política, aspecto que se encontra presente também no imaginário criador cujas histórias se passam em uma profusão de reinos, príncipes e princesas.

A presença do extraordinário na obra de Lins também foi observada na medida em que se trouxe à tona a passagem do Professor, transformado em Espantalho. Inferiu-se, assim, que a apreciação de um novo tipo de personagem requer outros modos de análise literária, ainda que não seja a temática proposta nesta tese.

Uma vez que o Professor não sabe que está metamorfoseando-se em Espantalho, dei ênfase a alguns indícios de sua transmutação, que ocorre, de forma gradual e quase imperceptível, no livro, exceto pelos problemas de saúde, principalmente em relação à visão que o personagem começa a apresentar.

O Professor vai tendo lapsos de memória, fica com o braço dormente, imagina ouvir a voz de Maria de França, se vê dentro do romance de Julia, sente muito dor nos olhos e embotamento da visão. Construindo a biografia de Julia Enone, ele comete, também, algumas incoerências descritivas em termos de datas. Na perspectiva de um enfoque naturalista, sugeri que essa transmutação do personagem era a concretização do seu processo de enlouquecimento. O clima que o envolve durante a composição do diário ensaio e, por conseguinte, em sua mutação, é de angústia. Em inúmeras ocasiões, o personagem está aflito, sente medo e dor.

Ao equacionar a transmutação do Professor com o processo de enlouquecimento, não intencionei cair em uma racionalização do significado da obra ou reduzir o romance a fórmulas já conhecidas, usurpando a singularidade de Osman Lins e de sua inovação ao expandir as possibilidades de criação literária. Entretanto, fez-se uma ressalva: somente é encampada compreensão de que há, em uma perspectiva naturalista (de verossimilhança), o enlouquecimento do personagem por parte daqueles que se permitem admitir que a loucura, mesmo em pleno século XXI, é ainda um grande mistério que atrai e aterroriza a humanidade e que, em certo sentido, como observou Foucault, constitui um fenômeno que apenas existe em sociedade.

O enlouquecimento do Professor, processo simultâneo à sua mutação em Espantalho, guarda muitas pistas. Por exemplo, se acometido por saudade e luto, poder-se-ia dizer: “quando está enlouquecido de dor”, a sua linguagem se torna altamente objetiva, como ocorre com Maria de França no momento em que está internada. Assim,

no aniversário de morte de Julia, tudo que ele consegue registrar no diário é a descrição analítica e imparcial do caminhão que esmagou a sua amiga.

O questionamento que o Professor faz sobre a natureza de sua realidade, desconfiando que possa ser personagem de uma ficção, também foi considerado um indicativo de seu enlouquecimento. Recorri às observações de Maria Aracy Bonfim, em sua tese, ao argumentar que a aparição do Gato de Cheshire em três momentos diversos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* subtrai uma fala do Gato de Carroll para Alice, na qual ele diz: “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca” (CARROLL, 2002, p. 63). Tal omissão de Lins seria mais uma pista do desequilíbrio mental do personagem. Ainda nessa perspectiva, considerarei que o próprio livro é um romance “louco”, já que foge às convenções “normais” estabelecidas para a composição romanesca. O leitor/pesquisador não fica de fora da brincadeira elegante proposta pelo autor, pois se vê constantemente como um alucinado, ávido por decifrar os enigmas que deseja compreender, ao mesmo tempo em que tem todas as suas certezas postas em suspenso frente à magnitude da obra.

A possibilidade da loucura do personagem deixa entrever, igualmente, que ainda estamos muito longe de saber o que é própria razão. A autossuficiência da razão é recusada por várias correntes filosófica a partir da crítica estabelecida por Kant, ainda no século XVIII e na contramão do Iluminismo. Com o advento das duas Grandes Guerras, o colapso da razão mostrou-se patente, principalmente em termos ético-políticos. O ponto nevrálgico é que a capacidade individual de pensar, avaliar as alternativas e escolher de modo autônomo também é minada.

Na contramão da suposta supremacia da razão – criadora de bombas, câmaras de gás, armas biológicas e tecnologias que estimulam práticas nocivas de destruição sistemática da natureza, em um crescente de ódio e violência – vários pensadores, que dão aporte a esta tese, desenvolveram as suas reflexões¹⁵⁶. Entendo, portanto, que nesse contexto, a hipótese de insânia do Professor dignifica a obra e o personagem. Também Maria de França e Julia Enone, presas em mundo medíocre e vulgar, só podem escapar por meio de atitudes que a “normalidade” classifica como atos de loucura: sair pelas ruas entoando discursos cantes a seus ouvintes imaginários ou suicidar-se.

Considerarei que, admitindo-se ou não o seu enlouquecimento, era inegável o personagem passar por um processo de esquecimento. Ao longo do diário, o Professor

¹⁵⁶ Entre eles, Hannah Arendt, Mikhail Bakhtin, Michel Foucault, Walter Benjamin, Adorno, Horkheimer.

faz várias citações de outras obras. Contudo, às vezes (mas nem sempre), as referências que ele compartilha são ficcionais, ou estão incompletas, ou ainda trocadas. Em alguns casos, acrescenta um nome que não há ao título da obra; e, em outros, troca o autor. Diferentemente da interpretação comum que atribui essa imprecisão das informações ao autor Osman Lins, como se ele estivesse pregando uma peça na crítica literária e no academicismo, propus que o truncamento das referências fosse tomado como indício do processo da perda de memória do personagem e de sua confusão mental, já que é ele o autor do diário, das alusões a outras obras, bem como das notas de rodapé.

Elenquei ainda como sintomas de sua loucura/esquecimento o Professor não ter percebido que, nas falas de Maria de França, constavam alusões a músicas populares; além do fato de ele só ter falado de Mimosina, a gata de Maria de França, na penúltima entrada do diário, bem como as diversas datas inconsistentes que oferece ao traçar a biografia de Julia Enone, engano difícil de ser creditado ao autor, tão minucioso e preciso na construção de sua obra. Encerro essa temática do enlouquecimento do Professor com a inferência de que sua passagem da camada real-imaginário para a imaginário-imaginário, cruzando uma fronteira e penetrando totalmente no estrato ficcional, é, sobretudo, um louvor à arte romanesca, ideia retomada ao final da tese.

Após mapear a loucura de Maria de França, de Julia Enone e do Professor, passei a considerar a loucura presente no sistema previdenciário, seguindo o contraponto entre os dois modos de insanidade apresentados por Julia Enone e decodificados pelo personagem-ensaísta.

Maria de França, de acordo com o art. 42, do decreto 72.771/73, citado pelo Professor e correspondente ao art. 64, § 2º, inciso I da Lei 3.807/60, mesmo sem completar o período de carência, tinha direito a obter aposentadoria vitalícia. Todavia, mesmo requerendo algo menor, provavelmente até mais simples: uma pensão temporária, para que pudesse ficar alguns meses sem trabalhar, seu pleito converte-se em pesadelo devido a enorme burocratização de um sistema que é, além disso, corrupto. Frente a tal situação, evidenciei a denúncia que Osman Lins faz em torno da relação Lei e povo.

O reconhecimento por escrito da Lei não assegura seu estatuto e cumprimento, sendo este um dos cerne do problema em torno da garantia dos Direitos Humanos. A partir da saga de Maria de França – mesmo que, na busca de seu benefício, ela não tivesse compreensão do que seria uma reivindicação conjunta por seus direitos básicos –, Osman Lins demarca um período nefasto e sombrio, no qual as estratégias de pressão social, que põem em xeque as vias formais da ordem estabelecida na reivindicação de

direitos, foram totalmente sufocadas e emudecidas por meio de prisões ilegais, torturas, assassinatos e desaparecimentos que mancharam de sangue e vergonha a história nacional. Logo, ainda que tivesse certa noção de estar sendo injustiçada, a possibilidade de que a personagem conseguisse se associar a outros como ela, a fim de contestar seus direitos, era brutalmente insípida, já que toda manifestação popular foi violentamente reprimida pelas ações governamentais.

Acompanhando a movimentação da heroína por entre as repetições previdenciárias, inferi que um governo que respalda seus atos em uma burocratização corrupta não deixa qualquer dúvida quanto à sua degenerescência. Na obra de Lins, o Estado, representado pela máquina previdenciária, é um monstro voluntarioso e insano, que, na contramão da proposta política do contratualismo hobbesiano, não intenta defender o povo, mas se volta contra ele. Encerrei o primeiro capítulo, portanto, demonstrando amplamente que a diegese traz o fenômeno da degeneração política em seu bojo e que o tema da loucura se apresenta, na obra, como rechaçamento a uma razão que se mostra ignóbil nas ações tomadas pelo governo (mesmo no mundo ficcional) contra o seu próprio povo.

Após o delineamento da loucura dos personagens e do contexto de suas vidas, o capítulo II, *Significação e Enigmas*, também subdividido em quatro tópicos, voltou-se às questões mais composicionais da narrativa em sua relação com a degenerescência política.

No linguajar médico e jurídico que Maria de França incorpora em seu discurso, evidenciei o uso da ironia, recurso expressivo que requer certa cumplicidade de entendimento entre o enunciador e o enunciatário, demonstrando, a partir disso, que, ao concordar com denúncias sociais feitas por Julia Enone, o Professor também revela a sua própria visão de mundo, articulando outras denúncias e evidenciando, ainda, que o aspecto de degenerescência política impregna, igualmente, a camada narrativa na qual se encontra.

Ressaltei o caráter político da ironia apresentando algumas confluências entre Julia Enone e Sócrates, de tal modo que a ironia não foi considerada como um modo exclusivamente filosófico ou especificamente literário, mas como denúncia e crítica, ou seja, como uma maneira de pôr em xeque uma autoridade.

Analisando as injustiças sofridas por Maria de França, o Professor cita o jurista Beccaria, cujo pensamento se apresenta ainda como muito atual por se posicionar contra a pena de morte, a tortura e demais suplícios e, sobretudo, por lutar por uma concepção de justiça que não seja sinônimo de vingança. A partir das próprias colocações do personagem, portanto, retomei a questão do conceito de poder que, em Arendt – e para

uma concepção de política não degenerada –, não é sinônimo de dominação, sendo a violência, inclusive, uma ameaça ao poder, entendido como um tipo de vínculo entre aqueles que tomam determinadas resoluções em conjunto.

Evidenciei, nesse sentido, ainda nessa perspectiva política, o quanto Maria de França sofre uma exclusão social que perpassa inclusive uma completa ausência de representatividade. A personagem não pertence a nenhum grupo social que possa representá-la, estando em completo abandono, refém de decisões manifestas em um linguajar que lhe é inacessível. A violência é patente e se faz notar também no modo irônico da heroína lidar com sua pobreza. Sendo indiferente àquilo que a maioria associa a fartura e fortuna, Maria de França só atribui valor às coisas que ela recolhe no lixo e guarda como pequenos tesouros.

Novas denúncias sociais vêm à tona na obra, traspassando o engenho ficcional. Da cheia do Capibaribe, na diegese de Julia, o Professor demarca a enchente histórica, ocorrida em Recife, em 1975, e que causou muito dano ao povo recifense. Catástrofe, dor, perda. A atmosfera de violência e destruição vai obtendo, cada vez mais, nitidez no romance. Maria de França é como um açude amorfo que guarda e represa os destroços que descem na avalanche do rio revoltado. A metáfora soa como representação do próprio livro de Julia, ressaltando o papel da ficção literária no universo empírico enquanto agente ativo na construção dos sentidos que se confere ao mundo, e não apenas como tentativa de reproduzir a realidade extratextual.

A partir da problematização sobre as impressões que uma obra literária pode suscitar sobre si mesma, abordei duas interpretações distintas que atestam que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* assume os estatutos de sátira e de paródia. O intento da abordagem foi destacar aspectos da biografia de Lins que influenciam a obra, como a sua experiência docente, a decepção com o ensino de literatura, além de suas críticas em relação à valorização de teorias literárias (o estruturalismo, em especial) em detrimento da leitura. Todos os aspectos levantados em torno dessas duas teorias (do livro ser uma sátira ou uma paródia) visaram destacar a relação que a crítica de Lins à educação universitária da época tem com a questão da degeneração política, evitando esta tese, portanto, classificar a natureza do romance.

Na visão aqui defendida, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra literária comprometida com o mundo que comporta em sua diegese, desde a estrutura a fortes questões sociais, pondo a descoberto uma degenerescência política. A literatura é

caríssima para Osman Lins. O romance transborda o seu amor pela arte literária, suscitando, nos personagens e leitores empíricos, sentimentos impetuosos.

O Professor ama Julia Enone. Julia Enone é o seu livro. O ensaio que ele empreende não escamoteia emoções em uma pretensa cientificidade desejosa do reconhecimento academicista. O personagem-ensaísta não se curva às “leis” dogmáticas da crítica e da análise literária. Põe às claras a sua concepção: “Toda obra de arte configura a sua própria teoria” (LINS, 2005, p. 65).

Ao denunciar, questionar uma autoridade, explicitar o ridículo e/ou o contraditório, Julia Marquezim Enone revela, de forma crítica, o seu posicionamento frente ao mundo no qual Maria de França se move. O Professor, assentindo com ela, torna-se o seu cúmplice e entremeia, no diário-ensaio, críticas igualmente contundentes. Ao compor a sua obra, a autora-personagem instaura desvios nos processos composicionais usuais. É a partir dessa assertiva que avidamente o Professor se empenha em demonstrar, ao longo de toda a sua análise, o quanto ela é original e se afasta de esquemas romanescos dogmáticos.

Por meio dos dois personagens, Osman Lins revela, desse modo, em uma mesma obra, dois modos distintos de construção romanesca.

Passei a evidenciar, então, detalhes da prosa enoniana (narrativa, espaço, tempo), entremeando-se, na análise, a forma como a degeneração política é percebida. Relacionei algumas das articulações espaço-temporal da obra de Julia com o estudo de Osman Lins sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, evidenciado, assim, confluências preciosas à compreensão das inovações literárias efetivadas pela personagem-autora. Os principais tópicos abordados centraram-se na questão do foco narrativo (aperspectivismo) de Maria de França que compreende uma onisciência; na junção de Recife e Olinda (havendo a criação de um espaço próprio do romance); na simultaneidade de tempos por meio do testemunho de Maria de França às cenas da invasão holandesa em Pernambuco, em 1630, destacando-se o tema da invasão, em seus diversos modos, como uma marca do livro (invasão territorial, invasão geográfica de Olinda em Recife, invasão de um tempo em outro, invasão da mente de Maria de França na dos demais personagens, invasão do histórico no imaginário). Abordaram-se, ainda, o medo de pássaros por parte da heroína e a atmosfera de ameaça e pavor que compõe o espaço que ela habita. A suscetibilidade do ser humano frente ao mundo que o cerca, à mercê de seu destino e/ou das forças da natureza, oferece à obra o seu caráter de universalidade, representado por várias outras contradições que se agregam a esta. Ressaltou-se, como demarca o Professor, que “A

Rainha dos Cárceres da Grécia exclui da sua temática o triunfo, configurando-se como um livro de fracassos” (Cf. LINS, 2005, p. 148).

Seguindo essa perspectiva de derrota e descrença, aproximei o modo como Osman Lins fala de sua visão de mundo com o niilismo nietzscheano, não em termos de um sentimento do *nada*, mas no sentido de sublinhar que Lins não é um mero pessimista, mas, sim, um crítico, de olhar realista sobre questões caras à humanidade, de modo a cultivar a atitude de ver o mundo sem as máscaras encobridoras dos conflitos agudos da vida humana em suas várias vertentes, mesmo que ainda exista esperança no porvir.

A ênfase na figura de Ana da Grécia, personagem que fascina Maria de França, reforça o caráter de inospitalidade e transitoriedade do mundo onde tudo se deteriora com o passar do tempo.

A obra literária é tomada como um testemunho do mundo no qual se insere, mesmo que não pretenda ser uma representação deste. Não há complacência e tampouco indiferença, mas um posicionamento lúcido que denuncia interesses e práticas escusas que intentam minar a arte romanesca. A inospitalidade do mundo – tanto em sua dimensão ficcional quanto na perspectiva empírica – levou a considerações sobre os epítetos pelo quais Maria de França chama o Espantalho que ela própria cria, buscando sua defesa. Todos os aspectos de invasão, fracasso e inospitalidade são relacionados ao longo do estudo com as evidências de uma degeneração política de espoliação, violência e arbitrariedade.

Diferentemente de Julia Enone, o Professor compõe o seu diário se valendo de outros expedientes, ou seja, Osman Lins mostra dois modos diferentes de composição: a sua e a de Julia, sua personagem. Passei, então, a abordar os aspectos composicionais do livro de Lins destacando o que existia de confluência e de divergência entre ele e Julia, salientando, igualmente, em que aspectos essas nuances artísticas se articulavam com a questão política. É conferida ênfase à questão da memória a partir da percepção que o personagem tem de Mimosina, a gata de Maria de França, juntamente com algumas falas do Espantalho e a metamorfose do Professor em uma clara contraposição à supremacia da razão instrumental, retomando o que já havia sido evidenciado no capítulo anterior.

Ressalto, como aspecto fundamental deste estudo, a percepção de que, a partir de Julia, Osman Lins fala de um modo de **escrever** e, por meio do Professor, exprime uma forma de **ler**.

Após demarcar os aspectos composicionais das “duas” obras, analisei o contexto das notícias jornalísticas que o Professor coleciona em seu diário. A fragmentação

jornalística foi equacionada à fragmentação do próprio diário e ao modo como o Professor empreende a narrativa sobre o livro de Julia. As notícias elencadas pelo Professor são, em sua maioria, sobre o INPS e se relacionam, em geral, com Maria de França. A análise que o personagem faz delas evidencia novamente o seu posicionamento ético, confirmando que a degeneração não é exclusividade do livro de Julia, mas está presente também na camada narrativa do Professor.

Ainda em termos jornalísticos, dei ênfase também à chamada Operação Camanducaia, ocorrida em outubro de 1974 e que consistiu no transporte de 93 menores do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) de São Paulo para a rodovia Fernão Dias – próxima a Camanducaia (MG) – onde foram espancados e abandonados nus em plena madrugada. Um curta-metragem documentário foi lançado em dezembro de 2020, revelando mais detalhes sobre caso, algo que acaba contribuindo para que o livro de Lins se torne cada vez mais atual. Considerações sobre a bomba de Hiroshima e a Guerra do Vietnã também comparecem no diário do personagem-ensaísta e se mesclam com a insensibilidade, a burocratização e a incompetência das instituições nacionais, representadas pelo sistema previdenciário. A inserção de notícias jornalísticas no diário do Professor reforça a ideia de que a dimensão empírica, no que diz respeito às torpes ações políticas do Estado, é um estímulo para a feitura da obra.

O nacionalismo exacerbado também é fortemente criticado pelo personagem-ensaísta ao fazer uma análise irônica do hinário nacional, constatando que só há aproximação entre o povo e o Governo no simbolismo estiloso da letra fantasiosa como a do Hino Nacional. A solidão do povo é ainda a solidão dos próprios personagens: Maria de França, Julia e o Professor. Povo e personagens seguem à margem da bem-sucedida sociedade hegemônica. Tal isolamento se reflete na elocução radiofônica de Maria de França, que, ao falar para todo mundo, acaba não falando realmente a ninguém.

A tragicidade da situação da personagem, por meio de sua elocução, imbrica-se com o fazer literário e a solidão do autor. Julia Enone, denunciando o descaso social com os escritores nacionais, coloca-os no hospício, vertendo-os em companheiros de Maria de França, que, por sua vez, também comunga de certa autoridade autoral por ter criado o Espantalho.

Além de povoar o hospício com escritores, a autora-personagem, em uma outra guinada estratégica, encerra os heróis nacionais no serviço burocrático, ou seja, os funcionários das repartições previdenciárias que Maria de França frequenta são personalidade nacionais ilustres. Para o Professor, Julia teria feito isso como forma de

evidenciar que a atualidade já não produz heróis como outrora. À essa hipótese soma-se a constatação de que a redução desses mitos a condição de funcionários do INPS retirados de uma dimensão superior, privilegiada e completamente apartada do povo. O gesto criador da autora-personagem funciona como uma espécie reparação à invisibilidade do povo. Recupera-se, com isso, um pouco do sabor da justiça.

Considerarei, então, existir no romance (em todas as suas camadas) uma ideologia oficial, entendida como a estrutura social dominante em franco contraste com uma ideologia do cotidiano (não-oficial), isto é, aquela que, por sua própria natureza, é desordenada e não estipulada por um sistema ideológico constituído. A partir desses pressupostos, elenquei aspectos de carnavalização na obra com base no pensamento de Mikhail Bakhtin. Para tanto, destaquei o modo como a própria festividade carnavalesca se insere no romance: o linguajar “chulo” de alguns personagens e o corpo grotesco do Espantalho. Mantive como ênfase sempre a relevância dada à praça pública e os demais aspectos políticos que se relacionam a esses elementos carnavalescos. O ponto nevrálgico recaiu sobre o reconhecimento de que na carnavalização o mundo oficial é uma espécie de farsa: mostra-se “bem-estruturado”, organizado sob valores ditos éticos, utiliza um palavreado bem-educado, comedido e prima por uma harmonia estética que garanta a ausência do feito. No entanto, todos esses expedientes funcionam apenas para camuflar que seus alicerces não passam de edificações podres, degradantes em si mesmas. Por outro lado, a cultura não-oficial, ao fazer a denúncia dessa postura decadente, espelha uma renovação e lança uma luz alegre nos recônditos subterrâneos da existência humana que a cultura oficial tenta exterminar, deixando plenamente evidente um modo de ser no qual impera o desvirtuamento político.

Na última subdivisão, a representação da loucura, em termos literários, foi retomada enlaçando-a novamente ao amor pela leitura. O desejo de Osman Lins em ensinar as pessoas a amar a literatura, mesmo não se tratando de um ensino formal, foi relacionado ao desenvolvimento de um tipo específico de visão. Fiz questão de demonstrar que a problemática cegueira/visão, abordada na obra por meio da transmutação em Espantalho, não se associava aos preceitos da filosofia platônica, a qual desvaloriza a experiência sensível, mas, ao contrário, ocorria como um enaltecimento da capacidade imaginativa. “A ficção não pode existir separada das outras realidades que encarna e que lhe dão vida” (CANDIDO, 2004B, p. 54), de tal modo que a visão do Espantalho e seu rompimento de fronteiras em direção aos limitíferos não era negação do mundo empírico.

Inferi ainda que a cegueira do Professor significava uma recusa da objetividade científica, a qual não aceita mistério algum e que tudo quer desvendar, exigindo classificação e enquadramento e rejeitando a subjetividade e a interferência da emoção na pesquisa. Do mesmo modo, a perceptível hesitação em seus comentários não era signo de incerteza, mas opção por uma escrita não dogmática. Fiel à sua escolha, o personagem adentra cada vez mais o romance da amiga, completando, assim, a sua metamorfose.

Desafiando a logicidade, Maria de França e o Espantalho **falam loucura** e não **sobre** loucura. O discurso caótico e não ordenado simboliza o caos, o drama da própria insânia, no caso de Maria e da transmutação, no caso do Professor. Esse caráter de ilogicidade provoca o leitor, causa emoções, gera conflitos. O leitor é, então, convidado a fazer aquilo que tantas vezes o personagem-ensaísta faz: ler outra vez, pensar, buscar o sentido.

Osman Lins, que inicia o livro em uma categoria composicional, em seguida rompe com ela, levando o leitor a testemunhar esse percurso transgressor. Em um primeiro momento, a construção ficcional se fundamenta mimeticamente em uma perspectiva realista, isto é, de verossimilhança, que pressupõe a admissão da existência natural dos personagens (o Professor, Julia Enone). Em seguida, subverte totalmente essa perspectiva, impelindo a transmutação do personagem soar no âmbito do fantástico. Atente-se, contudo, que as duas vertentes não são apartadas e excludentes, pois, somente se aceitando a primeira, isto é, a mimética (aquilo que chamei aqui de jogo do livro), é possível admitir a metamorfose do personagem. Em outras palavras, o romance finge seguir um viés de verossimilhança para, em seguida, violar essa estrutura, estilhaçando-a em mil pedaços.

A metamorfose do Professor em Espantalho exorta a literatura como um modo de sentir e de se posicionar no mundo. Como um acontecimento de leitura, a transmutação do personagem questiona a racionalização estéril, a cientificidade, a verdade absoluta, a palavra final. Eis a exaltação da loucura, da linguagem que desafia a razão, do mistério, das possibilidades abertas, da imaginação.

A partir dessa constatação, deparei que a metamorfose do personagem simboliza a transmutação ocorrida no modo de escrever de Lins, em seus estágios de maturação, constituindo, portanto, uma alegoria da própria escritura do autor, isto é, do seu modo de fazer literatura, pois a sua ficção se expandiu não apenas em termos especificamente técnicos da arte de escrever, mas também por abranger temas mais sociais e políticos.

A transmutação ocorrida na literatura de Lins, e refletida no Espantalho, carrega também, a metáfora alquímica de mutação do obscuro em clareamento, da cegueira em visão. O Espantalho lança luz sobre o mundo lúgubre de Maria de França, sobre o sombrio da vida. É a flama da imaginação iluminando a razão, assim como a própria literatura de Lins. Não como algo piegas que nega os caminhos tortos para roteirizar os retos, mas como uma irresistível loucura que brinca e põe em xeque todos os axiomas da bestial pretensão à racionalidade total.

Ação e discurso não são, nessa perspectiva, modos indissociados. Falar/escrever é também agir. Logo, a literatura de Lins guarda, em si, um modo de ação, de posicionamento. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um acontecimento literário que fala, desde a sua estrutura, de uma degenerescência política entranhada em seu mundo diegético. Injustiça, burocratização, abandono, perda, solidão, suicídio e loucura se emaranham com leitura, amor, zelo, dedicação, imaginação. A política que o livro retrata é uma prática obscura, que se impõe pela dominação, não podendo triunfar gloriosa justamente porque não nasce de um diálogo entre iguais.

Ao final da obra, ao fazer seus personagens migrarem para uma outra região, evidencia-se que o que Lins rejeita é essa estrutura político-social estéril e apodrecida, e não a condição empírica da vida humana, na qual a sensibilidade impera. Entende-se, aí, que Maria de França/Julia Enone encarnam, arquetipicamente, o pária, a louca, o pobre, a nordestina, a mulher, a escritora, a operária. Depreende-se também que não há lugar para essas pessoas em um mundo onde a política é sinônimo de alavanca para interesses pessoais e a injustiça domina, ainda que o autor estivesse apenas se referindo à sua própria alegoria diegética.

Assim, além das questões políticas que o romance expressa, a própria obra é em si uma ação, ou seja, não se limita a ser mero produto de fruição, assumindo, enquanto manifestação da arte literária, um posicionamento no mundo comum partilhado com os outros.

Cabe considerar ainda, mais uma vez, que Osman Lins é um artesão de palavras, confeccionando uma arte que ilumina e dá visibilidade ao mundo. Eis a atividade narrativa: tornar manifesto o que antes era só pensamento.

Magicamente, a arte faz o invisível se tornar tangível, e o mundo ganha durabilidade por meio de livros, pinturas, partituras musicais. Contudo, para Lins, não basta inspiração. A mão do artífice precisa dominar a técnica, moldar a matéria. Sem isso, não há aparição possível; e, sem aparição, não há mundo comum, tampouco possibilidade política. A

figura do mago esmaece, sobrepondo-se a ela a imagem do trabalhador, alquimista que cria mundos e intervém nesse universo empírico através de suas palavras.

A Rainhas dos Cárceres da Grécia, nas minhas primeiras leituras, trouxe-me euforia. Senti-me como uma criança frente a uma mágica fenomenal. Aos poucos, com o estudo do romance, a criança foi perdendo a ingenuidade e percebendo que ali não havia qualquer tipo de ilusionismo. Eu estava diante de um livro de ficção, que falava sobre ficção em forma de ficção. Prisioneira de um modo quase automático de me aproximar de um romance, buscando sempre elementos lineares e estáveis, vi-me como no meio de um vendaval, que abalava todas as minhas certezas, deixando-me em estado de reflexão, revisando as bases sobre as quais havia edificado várias de minhas convicções.

Ouso dizer que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se trata, do começo ao fim, de um romance filosófico, ainda que esta pudesse não ser a intenção do autor. Filosófico não no sentido de impor fundamentos dogmáticos às demais áreas do conhecimento, prática tão comum na Filosofia e, ao mesmo tempo, igualmente criticada ao longo de sua história, mas como abertura para o mundo, ou seja, como ato que recoloca questões, confronta ideias, valoriza a alteridade, oportuniza caminhos de conhecimento e que, dialogicamente, confronta-se com todo e qualquer discurso autoritário e opressor, que aceita unicamente a validade de seus próprios princípios.

A denúncia social permeia todas as três camadas do romance no qual ética e estética são dimensões indissociáveis. A imbricação entre literatura e política viceja e se entranha na estrutura da história que o livro conta: a leitura de um romance envolto em uma degeneração política que faz a justiça ser sempre indeferida. O que resta? A imaginação.

Obrigada, Osman Lins.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABREU, Alzira. Instituto Nacional de Previdência social (INPS). 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-nacional-de-previdencia-social-inps>. Acesso em: jan. 2018.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Brigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGUIAR, Odílio Alves. *Filosofia e política no pensamento de Hannah Arendt*. Fortaleza: EUFC, 2001.

ALENCAR, Paulo Sérgio da Silva. Aos loucos, o hospício. In: BRASIL. Ministério da Saúde. *Memória da loucura: apostila de monitoria*. Brasília: Ministério da Saúde, 2008. p. 19-20. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/memoria_loucura_apostila_monitoria.pdf. Acesso em: jan. 2019.

ALMEIDA, Hugo. A rainha dos cárceres da Grécia: a morte e o nome de Julia. In: HAZIN, Elizabeth (org.) *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

ANGOLD, Michel. *Bizâncio: a ponte da Antiguidade para a Idade Média*. Tradução de Alda Porto Santos. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo, revisão técnica e apresentação Adriano Correia. 13. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018b.

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Tradução de Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução de Augusto de Almeida, Antonio Abranches e Helena Martins. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

ARENDT, Hannah. *Ação e a busca da felicidade*. Tradução de Virgínia Starling. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018a.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARENDDT, Hannah. *Escritos Judaicos*. Tradução de Laura Degaspere Monte Mascaro *et al.* Barueri: Amariyls, 2016.

ARENDDT, Hannah. *From Machiavelli to Marx*. Courses in Cornell University. Ithaca, N.Y.: The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress, 1965. Disponível em: https://memory.loc.gov/cgi-bin/query/P?mharendt:1:./temp/~ammem_a5jx::.. Acesso em: dez. 2018.

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Tradução de Reinaldo Guarany. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

AUGUSTIJN, Cornelis. *Erasmus: his life, works, and influence*. Toronto: University of Toronto, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo; Brasília: Editora Hucitec; Editora UnB, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornini Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BARBOSA, Analice Albuquerque; MELO, Érica Montenegro; VERARDI, Cláudia Albuquerque. *Ilha Joana Bezerra - Coque. (bairro, Recife)*. Pesquisa Escolar Online. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2016. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br>. Acesso em: fev. 2019.

BARBOSA, Marina; TAVARES, Vitor. Quarenta anos após maior cheia, Recife ainda sofre com alagamentos. *G1 Pernambuco*, [Online], 17 jul. 2015. Disponível em: <http://www.g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/07/quarenta-anos-apos-maior-cheia-recife-ainda-sofre-com-alagamentos.html>. Acesso em: jan. 2020.

BARRETO, Lima. *Diário de hospício & O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, Frei. [Carlos Alberto Libânio Christo]. A razão crítica de Cervantes através da loucura de Dom Quixote. *Rede Voltaire*, São Paulo, 18 maio 2005. Disponível em: www.voltairenet.org/article125266.html. Acesso em: mar. 2018.

BEZ, Alessandra; AQUINO, Carla. Saussure e o estruturalismo: retomando alguns pontos fundamentais da teoria saussuriana. *Cadernos do Instituto de Letras*, Porto Alegre, n. 42, p. 5-17, jun. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/issue/view/1545>. Acesso em: 2019.

BONFIM, Cacilda. Mikhail Bakhtin e Hannah Arendt: a figura de Sócrates como elo de filosofias em diálogo. In: *CÍRCULO*, 7., Cascavel, 2018. *Caderno de textos [...]*. Cascavel: São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. p. 457-470. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/18waf2bJeUqsdB3r2KPEsEAyKl_S_Mtxy/view.

BONFIM, Maria Aracy. *Indícios no insólito: Avalovara através do espelho*. Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20652/1/2016_MariaAracyBonfimSerraPinto.pdf. Acesso em: fev. 2019.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRASIL. Presidência da República. *Decreto nº 72.771, de 6 de setembro de 1973*. Aprova Regulamento da Lei número 3.807, de 26 de agosto de 1960, com as alterações introduzidas pela Lei nº 5.890, de 8 de junho de 1973. Brasília: Presidência da República, 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D72771impressao.htm. Acesso em: fev. 2019.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 3.807, de 26 de agosto de 1960*. Dispõe sobre a Lei Orgânica da Previdência Social. Brasília: Presidência da República, 1960. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L3807.htm. Acesso em: fev. 2019.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 10. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2004b.

CANDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, IV, 196, 1969. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2011/08/3-literaturadedoisgumesantoniocandido.pdf>. Acesso em: set. 2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004a.

CAPIBA. In: DICIONÁRIO Cravo. [Online: *S. l.*], 2020. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/capiba/dados-artisticos>. Acesso em: jul. 2020.

CAPIBA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12273/capiba>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CARIELLO, Graciela. Osman Lins: Jorge Luís Borges, encruzilhadas e bifurcações. In: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CARROLL, Lewis. *Alice*. Aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CARVALHO, Lígia Cristina. *O amor cortês e os Lais de Maria de França: um olhar historiográfico*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.doselect_action=&co_o bra=135465. Acesso em: fev. 2019.

CASTILHO, Sérgio Ricardo Rodrigues. Cultura e pobreza a partir de Oscar Lewis: notas para uma antropologia urbana dos pobres no Brasil. *Revista Diálogos*, [Online], n. 16, p. 269-307, set./dez. 2016. Disponível em: http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_16/Dial_16_Sergio_RRj.pdf. Acesso em: fev. 2019.

CEIA, Carlos. Anti-literatura. In: E-DICIONÁRIO de termos literários. [Online: S. l.] 2020. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anti-literatura/>. Acesso em: out. 2020.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos à Aristóteles*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22 ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2008.

COLASANTI, Marina. Prefácio. In: FURTADO, Antônio L. *Lais de Maria de França*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DORIA, Pedro. *Tenentes: a guerra civil brasileira*. São Paulo: Editora Record, 2016.

DUARTE, André. Hannah Arendt e a modernidade: esquecimento e redescoberta da política. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 249-272, 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100017&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: jan. 2020.

DUARTE, André. *O pensamento à sombra da ruptura: política e filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCRIVÃO FILHO, Antônio Sérgio; SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. *Para um debate teórico-conceitual e político sobre os direitos humanos*. Belo Horizonte: D'Plácido, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

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

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Edições Loyola, 1997.

FOUCAULT, Michael. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FOUCAULT, Michael. Loucura só existe numa sociedade. In: FOUCAULT, Michael. *Ditos e escritos I*. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FREIRE, Manoel. Resenha de BARRETO, Lima. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Apresentação e notas de Marcos Scheffel. Estabelecimento do texto de Marcos Scheffel e José de Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017. (Coleção Clássicos Ateliê). *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 253-259, 2018.

FURTADO, Antônio L. (trad.). *Lais de Maria de França*. Petrópolis: Vozes, 2001.

GERALDI, João Wanderley. *Leituras: ficções, realidades*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

GIRGLIOLI, Pier Paolo. Burocracia. In: BOBBIO, Norberto *et al.* (org.) *Dicionário de política*. Brasília: Editora UnB, 2007. v. 2.

GOMES, Thais. Mulher sem mãos e pernas diz que teve benefício negado pelo INSS por não poder assinar papel. *G1 Rondônia*, Porto Velho, 22 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/01/22/mulher-sem-maos-e-pernas-tem-pedido-de-beneficio-negado-pelo-inss-por-nao-poder-assinar-papel-em-ro.ghtml>.

GULLAR, Ferreira. 'A arte existe porque a vida não basta'. *G1 Paraty*, Rio de Janeiro, 07 ago. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>.

HAZIN, Elizabeth. Eu escrevo: isso é fala e artifício. In: NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016a.

HAZIN, Elizabeth. O Bâçira. In: HAZIN, Elizabeth *et al.* (org.). *Quem Sou? Sou eu quem eu retrato: páginas mimeografadas à margem de A rainha dos cárceres da Grécia*. Brasília: Siglaviva, 2016b. (Coleção Osman Lins, v. 2).

HAZIN, Elizabeth. *Texto* [poema]. In: NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão *et al.* Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *O que é a filosofia?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000. (Coleção Os Pensadores).

HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. Tradução de Gabriella Arnhold *et al.* Petrópolis: Editora Universitária São Francisco, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte II*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 13. ed. São Paulo: Vozes, 2005.

HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2015.

HOBBS, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política de ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. I e II. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo, Martins Fontes, 2001 (p. 718).

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo Marcondes. *Dicionário básico de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Zahar, 2008.

JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução de Marcos Bagno e Marcos Marcelino. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Maeques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Rodolfo Schaefer. São Paulo: Martin Claret, 2005. Originalmente publicada em 1788.

LABORDERIE, Jean. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

LAFER, Celso. *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

- LEIBNIZ, Gottfried. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977b.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editoria, 1979.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LINS, Osman. O escritor e a política. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1977a. Suplemento Cultural.
- LINS, Osman. *Os gestos*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Temas e Debates, 2012.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 2005.
- MELLEGARI, Iara Lúcia Santos. *Direitos humanos e cidadania no pensamento de Hannah Arendt*. Curitiba: Juruá, 2018.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O Brasil holandês (1630-1654)*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.
- MILOVIC, Miroslav. *Política e metafísica*. São Paulo: Editora Max Limonad, 2017.
- MILOVIC, Miroslav. Política e pluralismo: considerações sobre Hannah Arendt e Chantal Mouffe. In: NASCIMENTO, Paulo (org.). *Filosofia ou política? Diálogos com Hannah Arendt*. São Paulo: Annablume, 2010.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 168-176.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUSSA, Alberto. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. *Rascunho*, [Online], 2013. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/vida-e-morte-de-m-j-gonzaga-de-sa/>. Acesso em: dez. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. A Criatura. In: HAZIN, Elizabeth *et al.* (org.). *Quem sou? Sou eu quem eu retrato: páginas mimeografadas à margem de A rainha dos cárceres da Grécia*. Brasília: Siglaviva, 2016a. (Coleção Osman Lins, v. 2).

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *Amor estético*. 2018. Artigo inédito.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. Bakhtiniana. *Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, n. 6, p. 129-142, nov. 2011 Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/6434/5535>. Acesso em: jun. 2018.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Elementos de carnavalização em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. In: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números, sobre a obra de Osman Lins*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. O problema da autoria em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016b.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade*. In: GEGE – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Círculo**: rodas de conversa bakhtiniana 2009. Caderno de textos e anotações. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009. p. 167-172.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Osman Lins, Pavel Floriensi e os sentidos do aperspectivismo. *Revista TOPUS*, Vol. 3 – Nº 2 – 2017. Disponível em: http://revistatopus.com.br/edicao_.asp?cod=59&edicaoCod=6. Acesso em: dez. 2020.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PENA, Rodolfo F. Alves. O que é território? *Brasil Escola*, [Online], s. d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/geografia/o-que-e-territorio.htm>. Acesso em: mar. 2019.

PEREIRA, Gustavo Oliveira de Lima. Vida nua e estado de exceção permanente: a rearticulação da biopolítica em tempos de império e tecno capitalismo. *Sistema Penal & Violência*, Porto Alegre. v. 6, n. 2, p. 215-231, jul./dez., 2014. (Dossiê Criminologia e Filosofia).

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Tradução de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

QUINTANA, Mário. Poeminho do contra. In: QUINTANA, Mário. *Poesia Completa* – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 257.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Sebastiana Lima. *A biblioteca inserta em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em:

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24653/1/2017_SebastianaLimaRibeiro.pdf.

Acesso em: jan. 2019.

RODRIGUES, Jéssica Nascimento; RANGEL, Mary. Da linguagem à ideologia: contribuições bakhtiniana. *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 1015-1142, set./dez. 2015. Disponível em:

[https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-](https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2015v33n3p1115/pdfa)

[795X.2015v33n3p1115/pdfa](https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2015v33n3p1115/pdfa). Acesso em: mar. 2020.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio à loucura*. Tradução de Paulo M. Oliveira. [S. l.]: Atena Editora, 2003. Disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/erasmo.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

RUBY, Christian. *Introdução à filosofia política*. Tradução de Maria Leonor F.R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

SÁBADO-GORDO. In: DICIONÁRIO informal. [S. l.: S. n.], 2019. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/s%C3%A1bado-gordo/>.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira. SELLES, Sandra Escovedo. A produção da disciplina escolar história natural na década de 1930: os livros didáticos de Waldemiro Potsch para o ensino secundário. *Cadernos de Pesquisa em Educação*, Vitória, n. 40, p. 45-68, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/educacao/article/view/10729/7620>. Acesso em: fev. 2019.

SANTOS, Vitor Mario. O patriarca da memória. *Folha de São Paulo*, [Online], 13 fev. 2020. Caderno +mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1302200010.htm>. Acesso em: fev. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moises. Rio de Janeiro, Vozes, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHELLHORSE, Adam Joseph. *Anti-literature: the politics and limits of representation in modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

SONTHEIMER, Kurt. Prefácio. In: ARENDT, Hannah. *O que é política?* Tradução de Reinaldo Guarany. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Pedro. *A malícia da obra: derrisão, paródia e teoria literária em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37202>. Acesso em: fev. 2020.

TOUGHER, Shaun. The end of Photius. In: *The reign of Leo VI (886-912): politics and people*. Leiden; Nova Iorque; Colônia: Brill, 1997. (Coleção The Medieval Mediterranean, v. 15).

TRABATTONI, Franco. *Platão*. Tradução de Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Archai: As Origens do Pensamento Ocidental, n. 2).

VASQUES, Juliana. Operação Camanducaia: violência de Estado e impunidade no Brasil. *Jornal GGN*, [Online], 4 maio 2014. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/historia/operacao-camanducaia-violencia-de-estado-e-impunidade-no-brasil/>. Acesso em: jun. 2020.

VENTURA, Thayla Crisrhana Martins. *A rainha dos cárceres da Grécia: um exercício de imaginação*. Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin. 2018. Dissertação (Mestrado

em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32516/1/2018_ThaylaCrisrhanaMartinsVentura.pdf. Acesso em: jan. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre o mito e a política*. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

XARÃO, Francisco. *Política e liberdade em Hannah Arendt: ensaio sobre reconsideração da *vita activa**. Ijuí: Unijuí, 2000. (Coleção Ensaio - Política e Filosofia).
