

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

RENATA ROCHA RIBEIRO

LEITURA E ESCRITA NA NARRATIVA DE OSMAN LINS

Goiânia
2010

RENATA ROCHA RIBEIRO

LEITURA E ESCRITA NA NARRATIVA DE OSMAN LINS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

RENATA ROCHA RIBEIRO

LEITURA E ESCRITA NA NARRATIVA DE OSMAN LINS

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutora, aprovada em vinte e sete de maio de 2010. A Banca Examinadora foi constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo
Presidente – UFG

Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade
UFSC

Profa. Rosana Kohl Bines
PUC-RJ

Prof. Agostinho Potenciano de Souza
UFG

Profa. Maria Zaira Turchi
UFG

Agradeço...

... a toda minha família, pela paciência e apoio: Anderson; Dorcas e Antônio; Luzia e Djalmi; Rodrigo e Thaís; Roberta (irmã também nas Letras) e Julierme; Djarlson, Patrícia, Arthur e Igor; Gisele, Cleiber e Breno; Maria Henrique. Também à Fabiana, por ser família de coração.

... à Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, pela orientação e pela amizade.

... às minhas amigas das Letras: Margarida, Patrícia, Suene, Tarsilla. Um grande abraço também à Ludmylla, por ter me ajudado a encontrar material de pesquisa, e outro grande abraço à Luciana, pela ajuda com a língua inglesa.

... aos colegas da Universidade Estadual de Goiás – Unidade Universitária de Inhumas (professores e técnicos administrativos), pela compreensão e ajuda. Agradeço especialmente às professoras Rita (coordenação) e Anália (direção). À Universidade Estadual de Goiás, pelo período em que pude me afastar de minhas atividades e me dedicar à escrita desse trabalho.

... aos Professores do Curso de Doutorado, por contribuírem para minha formação, em especial aos que participaram de minha banca de qualificação, profa. Dra. Maria Zaira Turchi e prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza, que também colaboraram imensamente na banca de defesa. À secretaria e coordenação do Curso, por estarem sempre dispostos a ajudar e esclarecer dúvidas.

... à profa. Dra. Ana Luiza Andrade e à profa. Dra. Rosana Kohl Bines, por terem gentilmente aceitado o convite para participar da banca de defesa.

... enfim, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, torceram por mim nesse momento.

Muito obrigada!

No momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras, que ele vai reordenar.

Osman Lins, 1976

RESUMO

Esse trabalho trata de dois aspectos presentes ao longo da trajetória narrativa de Osman Lins: a leitura e a escrita. Esses aspectos são percebidos tanto no nível temático quanto no nível da construção de personagens em quatro obras desse escritor: **O visitante** (1955), **Nove, novena** (1966), **Avalovara** (1973) e **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976). O objetivo é, assim, verificar como Lins aborda a leitura e a escrita em suas narrativas, sob a perspectiva de um adensamento desses temas do primeiro ao último romance. Para realizar esse estudo de cunho bibliográfico, optamos por dividi-lo em duas partes. Na primeira, composta por dois capítulos, abordamos a leitura, o leitor, a escrita e o escritor em textos teóricos, críticos e sobre a história da leitura e da escrita, bem como obras literárias que representam esses temas. Nesse sentido, nos apoiamos em estudos de Eco, Chartier e Dällenbach, dentre outros. Percebemos, nesses dois capítulos, que tanto o tema da leitura quanto o da escrita são caros à narrativa literária desde o advento da modernidade. Na segunda parte do trabalho, nos propomos a analisar efetivamente a leitura e a escrita nas obras citadas de Lins, dedicando, a cada uma delas, um capítulo. Nesses quatro capítulos, buscamos um diálogo com a crítica especializada sobre o autor, considerando também a produção ensaística de Lins. A partir dessa análise, observamos que o autor adensa a leitura e a escrita de **O visitante** até chegar a **A rainha dos cárceres da Grécia**, partindo de uma perspectiva íntima desses atos, passando pela perpetuação da escrita e pela vivificação proporcionada pela leitura (seja de textos artísticos ou não), pelo viés da escrita literária até chegar a uma espécie de fusão de todos esses elementos.

ABSTRACT

This study deals with two aspects in Osman Lins' fictional narratives: the reading and the writing. Both aspects are seen in the plot level and in the characters level, in four Lins' narratives: **O visitante** (1955), **Nove, novena** (1966), **Avalovara** (1973) e **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976). Our objective is to verify as Lins approaches the reading and the writing in his narratives, under the perspective of a kind of accumulation of these subjects, from the first to the last Lins' narratives. To carry out this work, we divide it in two parts. The first one is composed by two chapters, in which we discuss the reading and the reader, the writing and the writer in theoretical, critical and historical texts, such as Eco, Chartier e Dällenbach, among others. We also see some literary texts that represent these subjects. In the second part of this study, we analyze the reading and the writing in Lins' narratives, considering a dialogue with the critical studies about this author and his essays. From this analysis, we observe that the author accumulates the reading and the writing aspects throughout his narratives, from **O visitante** to **A rainha dos cárceres da Grécia**.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| PARTE I – A LEITURA E A ESCRITA: DISCUSSÕES | 18 |
| Capítulo 1: A leitura e o leitor | 18 |
| Capítulo 2: A escrita e o escritor | 53 |
| PARTE II – A FORMAÇÃO DA LEITURA E DA ESCRITA NAS NARRATIVAS DE OSMAN LINS | 79 |
| Capítulo 1: O visitante | 79 |
| Capítulo 2: Nove, novena | 108 |
| Capítulo 3: Avalovara | 149 |
| Capítulo 4: A rainha dos cárceres da Grécia | 198 |
| CONCLUSÃO | 240 |
| REFERÊNCIAS | 253 |
| ANEXOS | 261 |

INTRODUÇÃO

A humanidade precisou viver muitos milênios até chegar à escrita, depois ao alfabeto e mais tarde ao livro, tal como conhecemos. Um livro que temos na mão representa um patrimônio da civilização inteira, é uma herança inestimável; por outro lado, em regra, concentra as longas reflexões do autor. Se bem escolhido, ele enriquece sempre quem o lê.

Osman Lins, **Evangelho na Taba**, p. 135.

Osman Lins foi um homem que, acima de tudo, se preocupava com o seu tempo. Em postura de combate permanente com a palavra, com os textos, com a sociedade, com o mercado editorial, com o ensino, justamente por ter abraçado a escrita literária como ofício, não se limitou a escrever somente seus textos narrativos ficcionais, mas também se dedicou à prática ensaística. Nesse sentido, a sua inquietação com a escrita e com a leitura, como vemos na epígrafe acima, transpassa toda a sua produção, desde os artigos, ensaios e entrevistas publicados em jornais e revistas até aos seus contos e romances. Apaixonado por esses temas, não deixou de defendê-los e, por ter sido um escritor influenciado por certos traços biográficos¹, os incorporou em seu percurso literário.

O plano literário de Lins se delineia na progressão da produção de suas obras. **O visitante** (1955) e **Os gestos** (1957) são obras de cunho intimista. **O fiel e a pedra** (1961), por sua vez, pertence a uma linha regionalista-universalista. Já a “verdadeira face” do autor, segundo uma expressão de **Guerra sem testemunhas** (1969), se configura a partir de **Nove, novena** (1966), que é considerado uma preparação para **Avalovara** (1973) e também para **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976). Este último romance, apesar de mostrar uma estrutura não tão rígida quanto o seu antecessor, desnuda as preocupações do escritor no campo do romance moderno.

¹ Essa afirmação se baseia no que Lins declarava em suas entrevistas. Não temos a crença de que ele se retratava fielmente, mas fatos de sua vida se transformam em motes de suas obras, como a perda da mãe, a viagem à Europa, dentre outros.

Levando em consideração essas informações e também o fato de já nos debruçarmos sobre a obra de Lins desde a graduação, passando pela dissertação de mestrado e chegando, agora, à tese de doutorado, assentimos que este trabalho, além de ser um resultado de um contato cada vez mais estreitado com sua obra, é uma busca pelos temas da leitura e da escrita na narrativa ficcional osmaniana.

Após a conclusão de nossa dissertação ², onde abordamos a relação entre características romanescas e ensaísticas em **A rainha dos cárceres da Grécia** e **Guerra sem testemunhas**, além de alguns temas importantes na narrativa do professor de Ciências Naturais como a memória, o esquecimento e a identidade, propusemo-nos a (re)ler as narrativas ficcionais de Lins em ordem cronológica, ou seja, partindo de **O visitante**, passando por **Nove, novena, Avalovara**, até chegar em **A rainha dos cárceres da Grécia**. Não inserimos nesse panorama a novela “Domingo de Páscoa” (1978), por ter sido publicada não no formato de livro, mas em revistas ³, nem **A cabeça levada em triunfo**, por este ser um romance incompleto e não publicado devido à morte do autor em 1978, quando a escrevia. Além disso, o que nos interessa, que é a presença diegética dos atos de ler e de escrever, não se explicitam nessas narrativas.

Nesse percurso de releitura, ponto de partida para o projeto dessa tese, foi que se destacou, mais claramente, a constante presença da leitura e da escrita em boa parte das obras. Tais questões são abordadas por meio do enredo ou da construção das personagens. As únicas obras em que isso não acontece de modo flagrante são os contos de **Os gestos** e o romance **O fiel e a pedra**. Entretanto, a rigor, não é possível dizer que esses dois livros são exceções nesse painel. Em primeiro lugar, apesar de **O visitante** ter sido publicado em 1955 e **Os gestos** em 1957, a produção dos contos deste volume foi anterior à composição do romance que narra a história de Artur e Celina. Lins revelou que, originalmente, o referido romance seria um dos contos de **Os gestos**, mas, por mudanças de percurso, ganhou um plano maior, sendo submetido ao prêmio Fábio Prado, do qual saiu vencedor, em 1954. Depois disso é que o autor foi se dedicar à versão final de **Os gestos**. Logo, não fosse o fato de **O visitante** ter se separado como romance de **Os**

² Seu título é **Lâmina de vidro: a confluência entre romance e ensaio em A rainha dos cárceres da Grécia e Guerra sem testemunhas**, de Osman Lins (2005).

³ Primeira publicação em 1978, na revista **Status 45**, e segunda publicação em 1996, na revista **Travessia**, n. 33, da UFSC.

gestos, esse livro de contos já teria em seu interior relações com a escrita e a leitura.

O fiel e a pedra, por sua vez, seria a fase intermediária entre o intimismo dos livros anteriores e a maturidade alcançada nas narrativas subsequentes. Para Ana Luiza Andrade (1987, p. 95), em oposição à temática da impotência revelada em **O visitante** e **Os gestos**, **O fiel e a pedra** trata da resistência, na tentativa do protagonista de reconstruir a sua propriedade. Esse romance não destoaria do quadro que propomos no sentido de que as peripécias de Bernardo junto à sua Teresa são consideradas uma leitura intertextual da **Eneida**, de Virgílio.

De qualquer forma, o que chamou nossa atenção foi a presença diegética do ato de escrever e de ler em Osman Lins, seja por meio de reflexões ou por meio de suas personagens. Dessa constatação surgem questionamentos: qual o sentido de estudar o par leitura e escrita na narrativa de Lins? Ou ainda, de forma mais ampla: por que estudar a presença da escrita e da leitura, de imagens ou personagens que escrevem ou leem em obras literárias?

Verificar a inserção de leitores e escritores numa ficção, sejam eles leitores e escritores de textos literários ou não, implica em fazer deste espaço também um lugar de reflexão crítica sobre a própria obra e seu diálogo com as demais e seus contextos. Aquele que lê e/ou escreve tem sempre algo a dizer ou acrescentar sobre o mundo que está a sua volta e, de forma especial, sobre os próprios atos de ler e de escrever. O autor que insere esses tipos de cenas e de personagens em suas narrativas se mostra, na maioria dos casos, muito preocupado com esses processos, e é o que Lins demonstra em sua trajetória literária.

Um outro fato que também se observa da leitura das obras de Lins toca justamente em seu percurso de escritor. Ele se coloca, em entrevistas, como um apaixonado pela literatura, principalmente pela narrativa. Dedicou-se de forma intensa à escrita de ensaios, tanto sobre temas concernentes à literatura quanto a temas relacionados à sua realidade imediata, como a crítica, o hábito da leitura, a vida nas metrópoles, dentre outros.

A título de exemplo, citamos dois ensaios seus que estão em **Evangelho na Taba** (1979): “A ‘Instituição’ literária” e “Sugestões para o brasileiro ler”, ambos publicados originalmente em jornais de 1976, ano em que entregou aos leitores **A rainha dos cárceres da Grécia**. No primeiro texto, Lins fala sobre algo que o preocupava bastante: como a literatura é difundida no meio escolar, sobretudo no

universitário. O autor levanta várias questões, como a de que ensinar uma paixão ⁴, como a literatura, não é possível, pois a universidade havia se tornado uma instituição onde se produziam apostilas e a literatura se tornara mercadoria. Nesse contexto, comenta sobre a escrita e o escritor:

Nenhum escritor que eu conheço escreve para comprazer professores universitários e muito menos o faziam um Gregório de Matos, Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos. Temos, todos nós, a consciência de um compromisso com a palavra, com a língua materna e também com o povo a que estamos ligados, que procuramos entender e cujo destino, não importa em que medida nos conheça, nos preocupa a todos. Pelo que, se nos aflige *como dizer*, de modo algum consideramos desprezível *o que* dissermos. (LINS, 1979a, p. 51, grifo do autor)

Já “Sugestões para o brasileiro ler” questiona o fato de a leitura ser difundida no Brasil. Para Lins, havia um “comportamento antileitura”: “Eu chegaria mesmo a dizer que existe, no país, um comportamento generalizado antileitura. Em todos os setores, parte-se do princípio de que as pessoas não lêem. De qualquer modo, nunca se procura criar condições propícias à leitura” (LINS, 1979a, p. 58). Baseando-nos nesses exemplos, e poderíamos nos estender a vários outros, afirmamos que Lins foi um homem questionador de sua realidade, escritor literário e também não-literário, um escritor crítico.

Tudo isso suscita outros questionamentos: que motivo justificaria a preocupação de Lins com esses temas, o da leitura e o da escrita? Como Lins constrói e amadurece em suas narrativas a inserção de personagens que lidam, de alguma forma, com esses atos?

De modo geral, essas são as inquietações que motivaram esse trabalho, das quais surgiu uma hipótese: há, nas narrativas escolhidas, uma espécie de *adensamento* no tratamento da escrita e da leitura, de **O visitante** a **A rainha dos cárceres da Grécia** (à exceção de **Os gestos** e **O fiel e a pedra**). Nossa visão é a de que há a construção da leitura e da escrita num projeto que vai se sofisticando, se tornando mais complexo. É como se a leitura e a escrita “intimistas” que observamos em **O visitante** fossem se abrindo, abrangendo o entendimento da escrita como forma de perpetuação e como busca artística, pensando a leitura como

⁴ Essa ideia ecoará no professor ensaísta de **A rainha dos cárceres da Grécia**.

meio de acesso e reconstrução da herança escrita, chegando num ponto que condensa escrita e leitura, criação pessoal e artística, recepção “livre” e crítica.

Propomos, aqui, uma acepção para a palavra *adensamento*: é a ampliação de sentidos alcançados pela repetição de determinado motivo; no nosso caso, a leitura e a escrita ao longo da narrativa ficcional de Lins. É a concentração, obra a obra, dos entendimentos da leitura e da escrita no trajeto que estabelecemos. Sabemos que esse termo é muitas vezes colocado como sinônimo do *condensamento*, conceito já pensado pelos formalistas russos, em especial Chklovski (1973), no texto “A arte como procedimento”, quando teoriza sobre a desautomatização proporcionada pela linguagem literária, especialmente a da poesia. Temos também a consciência de que, desde os formalistas, a ideia de condensamento/adensamento é ligada majoritariamente ao gênero lírico, devido ao alto nível de concentração proporcionado pela imagem, pelas metáforas poéticas. Guardadas as separações taxonômicas entre lírico e narrativo, entenderemos o *adensamento* aqui proposto como síntese imagética, como agregação de significados a um mesmo motivo, a leitura e a escrita, na sua abordagem contínua pelo mesmo autor em narrativas diferentes. É um conceito, portanto, que não se encerra na abordagem de uma única obra, mas no contraste com outras, subsequentes, buscando desde a primeira realização a agregação de sentidos, até chegar à última, em que analisaremos a junção de todos aqueles percebidos ao longo do trajeto, em maior ou menor grau. E esse movimento será apreendido ao longo da análise que faremos das quatro obras elencadas.

Para a concretização desse estudo, optamos pela divisão em duas partes. Na primeira, dividida em dois capítulos, nos propomos a realizar uma abordagem acerca da leitura e do leitor, bem como da escrita e do escritor. No primeiro capítulo, partiremos das acepções do conceito de leitura e de leitor, com base em textos de cunho teórico, crítico e histórico em relação a ambos. Nesse sentido, estudos como os de Vincent Jouve, Roger Chartier, Arthur Schopenhauer, Robert Scholes, Umberto Eco, Italo Calvino, Marcel Proust, Alberto Manguel, Ricardo Piglia, Wayne Booth, Wolfgang Iser, Roland Barthes, dentre outros, nos ajudaram no desenho de um painel em que leitura e leitor fossem contemplados. Também mostraremos como a leitura era representada em quadros e esculturas, demonstrando que esse era um assunto caro às artes plásticas, não só à literária.

Após esse percurso, verificaremos rapidamente como a leitura e o leitor se inserem em textos literários, partindo de alguns clássicos da chamada literatura universal para depois enxergarmos parte do panorama brasileiro. Não nos furtamos, nesse sentido, de citar dois *best sellers*, no intuito de demonstrar que não somente os autores considerados clássicos se preocupam com esses temas. Logo, nossa viagem começa com **D. Quixote de La Mancha**, de Cervantes, passando rapidamente por **Hamlet**, de Shakespeare; **Madame Bovary**, de Flaubert; “Pierre Ménard, autor do **Quixote**”, de Borges; **O leitor**, de Bernhard Schlink e **A menina que roubava livros**, de Markus Zusak. No Brasil, citaremos **Senhora**, de José de Alencar; **Memórias póstumas de Brás Cubas** e “Missa do Galo”, de Machado de Assis; e o conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector.

O segundo capítulo dessa primeira parte tratará da escrita e do escritor. De forma similar ao primeiro capítulo, partiremos da noção de escrita e de escritor para verificarmos sua inserção no texto literário. Assim, mobilizaremos textos como os de Martin Lyons (1999), Charles Higounet (2003), Eric Havelock (1996), David Olson (1997), Roger Chartier (1996; 1998; 2002; 2007), Lucien Dällenbach (1977), além de outros, para refletirmos sobre essas questões referentes à escrita e ao escritor. Mais uma vez citaremos **D. Quixote**, **Hamlet**, **O leitor** e **A menina que roubava livros**, bem como **O outro mundo**, de Cyrano de Bergerac; **A vida e as opiniões de Tristram Shandy**, de Sterne e **Os moedeiros falsos**, de Gide. No Brasil, retornaremos aos textos de José de Alencar (**Senhora**) e de Machado de Assis (**Memórias póstumas de Brás Cubas**) acrescentando, com rápidos comentários, **São Bernardo**, de Graciliano Ramos; **A hora da estrela**, de Clarice Lispector; **Mongólia**, de Bernardo Carvalho; os romances de Ana Miranda (**Boca do inferno**, **A última quimera**, **Clarice e Dias & Dias**) e **Memorial do fim: a morte de Machado de Assis**, de Haroldo Maranhão.

Na segunda parte, iremos tratar das narrativas de Osman Lins. Para tanto, a dividimos em quatro capítulos, cada um correspondente às obras escolhidas desse autor, em ordem cronológica. Usaremos, como apoio bibliográfico para a nossa análise, os estudos de Ana Luiza Andrade (1987), Sandra Nitrini (1987; 2003; 2007), Regina Igel (1988), Ermelinda Ferreira (2004; 2005) e Regina Dalcastagnè (2000), principalmente, além dos volumes organizados por Hugo Almeida (2004) e por Zênia de Faria junto a Ermelinda Ferreira (2009). Não deixaremos, também, de levar em

consideração os volumes de ensaios de Lins, sobretudo **Guerra sem testemunhas** e **Evangelho na Taba** (1979a).

Osman Lins: crítica e criação, de Ana Luiza Andrade, junto a **Poéticas em confronto: Nove, novena** e o novo romance francês, de Sandra Nitrini, são obras pioneiras e basilares nos estudos osmanianos. O livro de Andrade realiza uma visão contundente da produção narrativa e ensaística de Lins até **Avalovara**, além de apresentar um estudo sobre “Domingo de Páscoa”, baseada no que o autor, em **Guerra sem testemunhas**, afirmou como sendo as fases do escritor: a da busca, a intermediária e a da maturidade. Já a obra de Nitrini trata das relações apontadas pela crítica entre **Nove, novena** e o *nouveau roman*. A pesquisadora, por meio da análise minuciosa dos processos narrativos de Lins e das bases que influenciaram seu projeto estético, demonstra que, apesar da proximidade propagada entre as narrativas de Lins e o novo romance, há diferenças significativas entre as duas poéticas.

Em **Osman Lins**: uma biografia literária, Regina Igel realiza uma interessante biografia do autor, combinada com comentários e análises de suas obras. Ermelinda Ferreira, em **Cabeças compostas**, propõe uma leitura das personagens femininas de Lins, num diálogo com as artes visuais, expondo os processos de composição da personagem osmaniana. **Vitral ao sol**, coletânea de artigos que Ferreira organiza, traz à luz o que tem se produzido mais recentemente acerca do autor pernambucano. O mesmo acontece com o volume organizado por Hugo Almeida, **Osman Lins**: o sopro na argila e com a coletânea organizada por Zênia de Faria e Ermelinda Ferreira, intitulada **Osman Lins 85 anos**: a harmonia de imponderáveis, resultado das discussões sobre o autor no encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) realizado em São Paulo, no ano de 2008.

Começaremos, portanto, com o romance intimista **O visitante**, mostrando como a escrita e a leitura se inserem nele, por meio das personagens Artur e Celina, além de Rosa. Aqui, perceberemos que não há pretensões efetivamente literárias em relação à escrita, mas ela, junto à leitura, são capazes de mudar as vidas insossas dos protagonistas.

Em **Nove, novena**, veremos, por meio das narrativas “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”, como se efetivam os dois temas em questão. Observaremos uma

maior preocupação com a escrita, seja pelo entendimento do seu sentido de perpetuação, seja pelo início da busca da palavra artística.

Avalovara, por sua vez, tem como protagonista Abel, que se assume explicitamente como escritor. Por ser escritor, Abel se coloca como leitor do mundo. Veremos, então, as fases da busca da palavra artística nessa personagem e sua relação com a leitura, que se efetiva também na busca pelo amor com Anneliese Roos, Cecília e a mulher inominada, representada pelo símbolo ☹. Todas essas mulheres se apresentam como leitoras, o que também reflete a busca de Abel pela palavra escrita.

Por fim, **A rainha dos cárceres da Grécia**, pela figura do professor, é a defesa apaixonada da leitura e da escrita literárias, por meio de uma escrita ensaística registrada sob a forma de diário. Veremos que o professor é o que o próprio Lins chama de “leitor fanático”, e de tanto se aproximar do objeto sobre o qual tanto comenta, o livro escrito pela sua amada Julia Marquezim Enone, acaba por se inscrever no universo imaginário dela.

Embasando-nos nesses elementos, esperamos comprovar que há um adensamento nos temas da leitura e da escrita na narrativa ficcional de Osman Lins, numa tentativa de apreender que tais temas, fundamentais no pensamento do ensaísta de **Guerra sem testemunhas**, se transferem ao texto literário, fazendo deste também lugar de reflexão e crítica. Queremos perceber como, a partir da leitura e da escrita “íntimas” de **O visitante**, serão agregados sentidos que chegarão à fusão das leituras e escritas íntimas, das leituras e escritas em sentido lato e das leituras e escritas artísticas e críticas propostas em **A rainha dos cárceres da Grécia**.

É fato que Lins é um autor bastante estudado. Sua obra desperta um interesse crescente de vários pesquisadores, seja por meio de trabalhos de mestrado e/ou doutorado ou pela publicação de livros dedicados à sua produção intelectual e literária. Apesar disso, nossa pretensão é a de que essa tese seja uma contribuição pertinente para a fortuna crítica desse escritor, por meio da hipótese que levantamos.

PARTE I

A LEITURA E A ESCRITA: DISCUSSÕES

Capítulo 1: A leitura e o leitor

[...] a leitura é ao mesmo tempo a construção de um universo e um refúgio diante da hostilidade do mundo.

Ricardo Piglia, **O último leitor**, p. 29.

Como este trabalho tratará da relação entre leitura e escrita presente em narrativas de Osman Lins, cremos ser necessário apontar algumas das acepções e concepções desses dois elementos, para daí refletir sobre como eles são representados artisticamente e, posteriormente, como Lins os insere em suas obras. Dessa forma, este capítulo, em específico, tratará da questão da leitura e do leitor. No capítulo seguinte, será tratada a escrita e o escritor.

Uma advertência, no entanto, é importante: nosso objetivo não é realizar uma “história da leitura”, seguindo uma cronologia – o que seria uma pretensão desnecessária, uma vez que já existem colaborações relevantes nesse sentido –, mas lançar e articular alguns pensamentos acerca da leitura e do leitor para a posterior análise das narrativas escolhidas de Osman Lins. Aparecerão, lado a lado, textos e autores que tratam de concepções, história e práticas da leitura, bem como de teoria e crítica literárias.

O conceito de leitura é bastante abrangente. A ideia de que a leitura é conhecer algum alfabeto e saber juntar suas letras a fim de identificar o que está escrito é considerada senso-comum. Outro pensamento diz respeito à interpretação: saber ler é decodificar o escrito e dar-lhe significado. Também se pode pensar na leitura além das letras: nesse sentido de interpretação, é possível ler quadros, expressões faciais, ambientes, edifícios, cidades. Logo, ler é atribuir sentido. E essa atribuição de sentido, para que seja ainda mais eficaz, pode ser acompanhada de

um exercício crítico por parte do leitor, ou, em outras palavras, dos acréscimos que esse leitor pode proporcionar ao que é lido. Não é demais lembrarmos também que todas essas atividades – decodificar, interpretar, interrelacionar – são partes de um processo sobreposto, simultâneo.

Sobre isso, Vincent Jouve, em **A leitura** (1993)⁵, adverte: “A leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções” (JOUVE, 2002, p. 10). Para comprovar essa afirmação, apóia-se nos estudos de Gilles Thérien (“*Pour une sémiotique de la lecture*”, 1990), segundo o qual a leitura é um processo de cinco dimensões, a saber: neurofisiológica (aspecto físico-biológico), cognitiva (elementos de significação e esforço de abstração), afetiva (suscitar de emoções), argumentativa (provocações ao leitor) e simbólica (contexto e imaginário coletivo).

Além de considerar a leitura como sendo um ato capaz de produzir sentidos, Jean Marie Goulemot chama a atenção para o fato de ela ser também uma prática cultural, bem como lugar de compreensão e de gozo. Goulemot destaca sua crença de que não existe leitura “ingênua, quer dizer, pré-cultural, longe de qualquer referência exterior a ela” (GOULEMOT, 1996, p. 107). O objetivo de Goulemot, então, é entender os jogos de polissemias produzidos pela leitura. Por isso, evidencia que

[L]er é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas seqüências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, em um tipo de acordo cultural, como algumas vezes se pretendeu, sem uma ótica na qual o positivismo e o elitismo não escaparão a ninguém. Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma *polissemia* do texto literário. A situação de leitura é, em decorrência disso, a revelação de uma das virtualidades significantes do texto. No limite, ela é aquilo pelo qual se atualiza uma de suas virtualidades, uma situação de comunicação particular, pois aberta. (GOULEMOT, 1996, p. 108, grifo do autor).

Um dos pontos que chamam a atenção nessa passagem é o fato de pensar a leitura como algo que une vários sentidos, ou seja, que é capaz de articular enunciados, imprimindo-lhes a noção do conjunto. Não podemos também desprezar

⁵ Advertimos que o ano que aparecer entre parênteses após o título da obra é o ano de sua publicação. Nas citações, aparecerão ano e página das edições a que tivemos acesso e que se encontram nas Referências.

a ideia de não se buscar o sentido pensado pelo autor, mas sim encarar o leitor como um ser capaz de constituir, não repetir somente o que o autor construiu, apesar de acreditarmos que a repetição seja o passo inicial da leitura: a decodificação é uma espécie de repetição. Se, por exemplo, for evocada a noção de Calvino, em **Por que ler os clássicos** (1991), de que a leitura de um “grande texto” sempre é uma releitura, poderíamos encontrar uma dissonância quanto à repetição sugerida pelo prefixo “re-” em relação a Goulemot: ler é “re-ler” e ler *não* é “re-constituir”. Entretanto, tal dissonância é resolvida se pensarmos sobre o que é considerado *releitura* e *reconstituição*. A releitura, no sentido atribuído por Calvino, é a negação da pretensa originalidade das obras, isto é, tudo o que se lê já foi dito, ou aludido, seja da mesma forma, seja de outra, por alguém. Já a reconstituição, nos termos de Goulemot, é a repetição, pelo leitor, de sentidos anteriormente atribuídos, provavelmente sem sua contribuição como leitor, sem seus acréscimos.

Antes de seguir adiante, acreditamos ser necessário fazer um pequeno contraponto, por mais digressivo que seja: apesar de algumas das noções apresentadas (e também algumas das subsequentes) serem bem difundidas e aceitas, entendendo a leitura como algo positivo e necessário, de modo até entusiasta, existem outras que destacam o lado “perigoso” desse ato. É o que acontece, por exemplo, com as considerações de Arthur Schopenhauer em **Sobre livros e leituras** (1845). Ele acredita que a leitura excessiva é capaz de levar o homem à estupidez, visto que a leitura é a repetição do processo mental de outra pessoa. Quando alguém lê, lhe é negado o trabalho de pensar (cf. SCHOPENHAUER, 1994, p. 17). Por isso considera ser importante certo distanciamento do que se lê, pois a reflexão sobre o lido é necessária para a apropriação dessa leitura, bem como a releitura.

Após essa pequena consideração, continuemos: outra noção levantada por Goulemot que não é menos interessante é a de biblioteca⁶. Em resumo, cada texto mobiliza sua biblioteca no ato da leitura, é o pensamento da leitura como prática intertextual: “O livro lido ganha seu sentido daquilo que foi lido antes dele, segundo um movimento redutor ao conhecido, à anterioridade” (GOULEMOT, 1996, p. 115).

⁶ Entretanto, tal noção remete à de *enciclopédia* levantada por Eco em 1975 e 1979 nos volumes **Tratado geral de semiótica** e **Lector in fabula**, respectivamente: a competência enciclopédica é o entendimento pelo qual “uma língua [...], num nível próprio e ideal de institucionalização, permite [...] prever todas as suas possíveis atualizações discursivas, todos os possíveis usos em circunstâncias e contextos específicos” (ECO, 2008a, p. 1-2).

Isso vai ao encontro do que o autor já havia afirmado antes: a leitura como prática cultural. Por isso, assente:

[d]e fato, a leitura é jogo de espelhos, avanço especular. Reencontramos ao ler. Todo saber anterior – saber fixado, institucionalizado, saber móvel, vestígios e migalhas – trabalha o texto oferecido ao deciframento. Não há jamais compreensão autônoma, sentido constituído, imposto pelo livro em leitura. A *biblioteca* cultural serve tanto para escrever quanto para ler. Chega mesmo a ser, creio eu, a condição de possibilidade da constituição de sentido. (GOULEMOT, 1996, p. 115, grifo do autor)

Esse entendimento da leitura (e também da escrita) como intertextualidade e reencontro vai encontrar reforço no já aludido Calvino e também em Robert Scholes, que usou a expressão derridiana “protocolos de leitura” para intitular um estudo seu, apesar de não concordar com a postura niilista-hermenêutica do pensador francês⁷. Para Jacques Derrida, tais protocolos são necessários, apesar de nenhum o ter satisfeito. Mas o que seriam eles? A etimologia da palavra é grega: *protokollon* (*protos* = primeiro e *kollon* = pregar). Seria algo como a primeira folha colada em um volume. Metaforicamente, os protocolos de leitura são um conjunto de regras anteriores a ela, que delimitam as expectativas do leitor no texto, como se fossem mesmo essa primeira folha. Entretanto, antes que se pense que são normas fixas, os protocolos de leitura são como um acordo tácito, anterior à leitura.

O objetivo dos **Protocolos de leitura** (1989) de Scholes é refletir sobre o que é e o que deveria ser a leitura, a partir do próprio Derrida, de Eco e de Barthes, e se há um método de leitura “melhor”, passível tanto de ensino quanto de aprendizagem. Sobre isso, François Bresson, afirma que a aprendizagem da leitura e também da escrita pressupõe ensino, por acreditar que a leitura é um “fenômeno cultural” e “pouco natural” (BRESSION, 1996, p. 34), já que não basta ser simplesmente exposto a toda uma sorte de escritos desde pequeno para que se leia. Jean Hébrard (1996, p. 35-36) assente que, desde o Iluminismo, “o ensino da leitura é um meio de transformar os valores e os hábitos dos grupos sociais que são seu alvo” e que “ensinar a ler a um grupo social até então analfabeto é apresentá-lo ao poder, com direito infinito, do livro”.

⁷ Para isso, conferir **Limited Inc.** (1972), de Derrida.

Sobre esse ensino, Marisa Lajolo, em **Do mundo da leitura para a leitura do mundo** (1999), afirma que antes de mais nada é necessário admitir que os leitores possuem um grande poder em relação ao texto diante do qual se posicionam. Quando estamos diante de textos destinados ao mercado educacional, devemos compreender o papel que nos cabe como leitores:

E para tal compreensão precisamos contemplar, à luz clara do meio-dia, o retrato de nós mesmos que esses textos apresentam. Em outras palavras: a imagem com que tais textos nos representam corre o risco de afivelar-se ao nosso rosto como máscara, deixando nossa face na sombra.
E que imagem de leitor tais textos apresentam como nossa?
(LAJOLO, 2002, p. 37)

Assim, mesmo os textos usados para fins educativos fazem uma projeção daqueles que vão lê-los, exercem sedução sobre eles, e por isso mesmo a autora adverte que o receptor deve se questionar quanto a essa projeção, afinal, é saudável a desconfiança “face a qualquer máscara de leitor, assim ou assado, que nos queiram impingir” (LAJOLO, 2002, p. 40).

Retornando a Scholes, ao longo de seus **Protocolos** há vários caminhos que apontam para o conceito de leitura. Primeiramente, o autor trata das acepções do senso comum (ler o escrito, ler as coisas), para daí estabelecer seu percurso. Scholes considera que quem lê permanece fora do que é lido:

Ler significa em parte isso mesmo, ou seja, situar-se no exterior. O preço do ingresso é a própria criação. Ler correctamente exige que principiemos por redigir-nos a nós mesmos. Para ler um texto, teremos de acrescentar-lhe algo. (SCHOLES, [199-], p. 21)

Em outras palavras, o leitor não pertence ao texto, mas é capaz de fazer com que este penetre naquele por meio de uma autocriação, de se escrever nesse texto, somando sentidos. Para ler bem, é necessário se colocar no que é lido. A leitura é a entrada do texto no leitor (SCHOLES, [199-], p. 22).

Não se deve esquecer, segundo o autor, da imbricação existente entre a leitura e a escrita: “O que lemos constitui o passado, o que escrevemos representa o futuro” (SCHOLES, [199-], p. 22). Ler e escrever seriam como as faces de Jano, estão totalmente ligados, de forma que não se sabe onde um começa e o outro termina. Entretanto, Scholes acrescenta que essa metáfora das duas faces

esclarece a complexidade inerente a essa relação, mas também a obscurece por simplificá-la demais. Por isso, propõe “uma metáfora que simplifique com menos brutalidade” (SCHOLES, [199-], p. 23), que é a da leitura em termos de posturas centrípetas e centrífugas:

A leitura centrípeta concebe o texto de acordo com uma intenção original localizada no centro daquele e, quando efectuada sob este ângulo, procurará reduzir o texto ao puro núcleo de intencionalidade não mesclada. A leitura centrífuga, por seu turno, encara a vida do texto como ocorrendo ao longo da respectiva circunferência que se expande constantemente, abrangendo novas possibilidades de significado. (SCHOLES, [199-], p. 23)

Para o autor, o círculo é uma metáfora mais abrangente e flexível, por isso sugere os movimentos centrípeto (que se volta para o núcleo do texto) e centrífugo (que se volta para o exterior do texto). A leitura, então, é marcada por esse duplo movimento: a relação do texto com ele mesmo e com o seu contexto. Por isso, é um processo dialético, movido pelas forças que impulsionam para dentro e para fora, sem as quais a própria leitura não sobrevive. Além disso, é também um processo criativo, pois “é sempre o esforço conjugado de compreender e incorporar” (SCHOLES, 199-, p. 25). O leitor acaba por inventar o autor e o próprio texto. Scholes defende, portanto, a leitura como prática construtiva, “como actividade centrífuga e intertextual” (SCHOLES, [199-], p. 64).

Ricardo Piglia é outro autor que trata da questão da leitura e dos leitores. Piglia, talvez por ser também um escritor de narrativas, se comporta como um aventureiro, um detetive da leitura e, numa mistura entre teorias e personalidades relacionadas à literatura, comenta sobre os processos de leitura e os leitores presentes nas obras de escritores por ele escolhidos. No prólogo de **O último leitor** (2006), Piglia relata uma experiência interessante: sua visita a um fotógrafo que está sempre criando e recriando a cidade de Buenos Aires numa espécie de réplica. A cada enchente, por exemplo, o fotógrafo destrói e reconstrói as regiões atingidas. O curioso é que, mesmo aberta à visita, as pessoas só podem ver a cidade individualmente. Sobre isso, afirma Piglia: “Essa atitude incompreensível para todos é, no entanto, clara para mim: o fotógrafo reproduz na contemplação da cidade o ato de ler. Aquele que a contempla é um leitor, e portanto precisa estar sozinho” (PIGLIA, 2006, p. 12).

A réplica da cidade é usada por Piglia como pretexto para a discussão da leitura e da relação entre realidade e ficção literária: “A leitura, dizia Ezra Pound, é uma arte da réplica. Às vezes os leitores vivem num mundo paralelo e às vezes imaginam que esse mundo entra na realidade” (PIGLIA, 2006, p. 12). Quem lê está sempre reproduzindo, a seu modo, a obra, e a partir daí, a modifica. E, para o fotógrafo, assim como acontece com determinados autores, “a tensão entre objeto real e objeto imaginário não existe, tudo é real, tudo está aqui, e nos movemos entre os parques e as ruas deslumbrados por uma presença sempre distante” (PIGLIA, 2006, p. 13). Lembrando-se de Claude Lévi-Strauss, que pensa a obra de arte como um modelo reduzido, Piglia assevera que a “realidade trabalha em escala real” e que a “arte é uma forma sintética do universo, um microcosmo que reproduz a especificidade do mundo” (PIGLIA, 2006, p. 13). Estupefato diante da perfeição da réplica – que “era mais real do que a realidade” (PIGLIA, 2006, p. 15) –, o escritor observa que o que alguém imagina “sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como um sonho” (PIGLIA, 2006, p. 17).

Alberto Manguel também trata da leitura numa perspectiva pessoal, mostrando como ler e escrever estão presentes na literatura. Em **Uma história da leitura** (1996), realiza todo um percurso de livros e de leitores, num relato detalhado de experiências de escrita e de leitura, partindo de experiências com leitores “reais” para fazer suas considerações. É o que faz, por exemplo, com o poeta Walt Whitman:

Para Whitman, texto, autor, leitor e mundo espelhavam-se uns aos outros no ato da leitura, um ato cujo significado ele expandiu até que servisse para definir cada atividade humana vital, bem como o universo no qual tudo acontecia. Nessa conjunção, o leitor reflete o escritor [...], o mundo faz eco a um livro [...], o livro é de carne e sangue [...], o mundo é um livro a ser decifrado. (MANGUEL, 2006, p. 196)

A partir de metáforas, Manguel vai construindo todo um tecido de imbricações entre ler e escrever. Já em **No bosque do espelho** (1998), o autor parte de leituras suas feitas pela primeira vez na infância, que são **Alice no País das Maravilhas** (1865) e **Alice através do espelho** (1871), afirmando que um “livro se torna diferente a cada vez que o lemos” (MANGUEL, 2000, p. 20). Ele defende a importância do leitor na literatura. Se a palavra é capaz de dar forma às coisas, às

experiências, a “tarefa de nomear pertence a cada leitor. Os outros, que não lêem, precisam nomear sua experiência da melhor maneira que puderem, construindo fontes verbais, por assim dizer, imaginando seus próprios livros” (MANGUEL, 2000, p. 24). Nesse sentido, quem lê faz parte de uma tribo, com seus códigos particulares, “mas seria um erro pensar na leitura como uma atividade meramente receptiva. Ao contrário: Mallarmé propôs que o dever de cada leitor era ‘purificar o sentido das palavras da tribo’. Para isso, os leitores devem se apropriar dos livros” (MANGUEL, 2000, p. 24).

Enfim, de modo geral, Manguel propõe diversos caminhos de leituras, a partir de referências não só a clássicos, mas às leituras que dão prazer. Para o autor, antes de buscar uma lista contendo “o que se deve ler”, o leitor deve contar com o prazer e com o acaso. Nessa linha, os “leitores de livros [...] ampliam ou concentram uma função comum a todos nós. Ler as letras de uma página é apenas um de seus muitos disfarces” (MANGUEL, 2006, p. 19), já que cada pessoa, de acordo com sua história de vida, lê as coisas do mundo, como os objetos, as pessoas, a natureza. Por conseguinte,

em cada caso é o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo. Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial. (MANGUEL, 2006, p. 20)

Seguindo esse caminho mais pessoal, não podemos deixar de lembrar do texto **Sobre a leitura** (1905), de Marcel Proust. Esse ensaio é o prefácio da tradução de Proust para o francês do livro **Sesame and lilies** (1871), de John Ruskin. Nele, Proust comenta mais especificamente uma parte deste volume intitulada “*Of king’s treasures*”⁸, em que Ruskin discutirá o seu entendimento sobre leitura. Esse

⁸ Afirma Ruskin: “I will try only to bring before you a few simple thoughts about reading, which press themselves upon me every day more deeply, as I watch the course of the public mind with respect to our daily enlarging means of education, and the answeringly wider spreading, on the levels, of the irrigation of literature” (RUSKIN, 1871, p. 47).

Em nossa tradução: “Vou tentar trazer a vocês alguns pensamentos simples sobre a leitura, os quais me afligem a cada dia mais profundamente, enquanto assisto o curso da opinião pública a respeito de nossos meios de educação em expansão diária, e a propagação ampla, em níveis, da irrigação da literatura”.

prefácio é interessante pelo fato de ser uma impressão pessoal sobre a leitura (reflexões autobiográficas de leituras da infância), bem como pela questão central em torno da ideia de Ruskin, segundo a qual a leitura é uma conversação com o passado. Porém, Proust vai além ao diferenciar a leitura da conversação. Também é interessante o paradoxo da “limitação virtuosa” da leitura: são justamente suas virtudes que a limitam.

Para Proust, a tese de Ruskin pode ser resumida na seguinte declaração de Descartes: “a leitura de todos os bons livros é como uma conversação com as pessoas mais honestas dos séculos passados e que foram seus autores” (PROUST, 1989, p. 26). Proust afirma que, para Ruskin, “a leitura é exatamente uma conversação com homens muito mais sábios e mais interessantes que aqueles que podemos ter a chance de conhecer à nossa volta” (PROUST, 1989, p. 27)⁹. Já Proust considera que

a leitura não poderia ser assimilada a uma conversação, mesmo com o mais sábio dos homens; que a diferença essencial entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sabedoria, mas a maneira pela qual a gente se comunica com eles, a leitura, ao contrário da conversação, consistindo para cada um de nós em receber a comunicação de outro pensamento, mas permanecendo sozinho, isto é, continuando a desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo (PROUST, 1989, p. 27).

Para o francês, portanto, não se comparam os atos de conversação e leitura. A fala pressupõe a presença de outrem, bem como as intervenções recíprocas; a leitura, por sua vez, pressupõe a solidão e, apesar de se estar em contato com o pensamento de outro, um diálogo interno, do leitor com ele mesmo. Proust afirma que Ruskin não chegou a tal conclusão por não ter procurado “ir ao cerne da ideia de *leitura*” (PROUST, 1989, p. 27-8, grifo do autor). E o que seria, então, esse cerne? Proust assente que a leitura, em sua “essência original”, é um “milagre fecundo de uma comunicação no meio da solidão” (PROUST, 1989, p. 28). Ainda

⁹ “If the person who wrote the book is not wiser than you, you need not read it; if he be, he will think differently from you in many respects” (RUSKIN, 1871, p. 62).

Em nossa tradução: “Se a pessoa que escreveu o livro não é mais sábia do que você, então você não precisa lê-lo; se ele for, ele pensará de forma diferente de você em muitos aspectos”.

assim, Proust não crê que se possa reconhecer “para a nossa vida espiritual o papel preponderante” (PROUST, 1989, p. 28) que Ruskin parece atribuir à leitura.

Proust chega, então, à conclusão de que o papel da leitura é limitado, e esses “limites derivam da natureza de suas virtudes. E estas virtudes, é ainda às leituras de infância que vou perguntar em que é que consistem” (PROUST, 1989, p. 28).

Uma das virtudes que, paradoxalmente, limita o papel da leitura, de acordo com o francês, é o fato de que o fim da leitura dos “belos livros” (PROUST, 1989, p. 30) é o começo do fervilhar de pensamentos do leitor: “Sabemos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos” (PROUST, 1989, p. 30). Em outras palavras,

o que é o fim de sua [do autor] sabedoria não nos parece senão como começo da nossa, de sorte que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram. (PROUST, 1989, p. 30-1)

O motivo da relação entre livro e indivíduo continua no comentário que o autor faz sobre a amizade: é uma “coisa frívola” (PROUST, 1989, p. 42). E a leitura é um tipo de amizade, só que sincera, desinteressada. Enquanto a amizade devotada a pessoas se preocupa com o que o outro irá pensar de nós, dentre outras coisas, como possíveis cobranças, a amizade dos livros é “levada à sua pureza primitiva. Com os livros, não há amabilidades. Esses amigos, se passamos a noite com eles, será porque realmente temos vontade de fazê-lo” (PROUST, 1989, p. 42). A leitura é uma amizade “pura e calma” (PROUST, 1989, p. 43), cuja atmosfera “é o silêncio, mais puro que a palavra” (PROUST, 1989, p. 43). Essa relação entre silêncio e leitura é reafirmada quando Proust declara que

não são apenas as frases que desenham a nossos olhos as formas da alma antiga. Entre as frases – e eu penso em livros muito antigos que foram primeiro recitados, – no intervalo que as separa mora ainda hoje como num hipogeu inviolado, preenchendo os interstícios, um silêncio muitas vezes secular. (PROUST, 1989, p. 49)

Essa proposta de preencher os interstícios do texto sugerida por Proust lembra algumas passagens dos estudos de Umberto Eco, em que este afirma que

por meio da leitura o leitor é capaz de preencher os vazios, as lacunas que o texto deixa. Em *Lector in fabula* (1979), Eco afirma que “um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 2008a, p. 35) e que, por tratar de textos escritos, esse destinatário será chamado de leitor. Assim, o texto precisa ser atualizado por ser incompleto: qualquer mensagem permanece “adormecida” (ele usa a expressão *flatus vocis*, “palavra vazia”) enquanto não é relacionada a um determinado código e ao seu conteúdo. Em outros termos, o destinatário, o leitor é o ser capaz de dar um sentido a ela.

Quando se fala em atualizar um texto pela leitura, pelo leitor, não podemos nos esquecer de uma vertente crítica, a estética da recepção, bem como de uma obra antológica pertencente a essa linha: **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético (1976), de Wolfgang Iser. Nela, Iser afirma que foi nos anos 60 que se findou o modelo de busca das intenções, das mensagens, dos valores como um modo unívoco de encarar uma obra. A partir de então, mesmo sempre havendo interpretações concorrentes, pôde-se considerá-las sem que uma única fosse o modelo “verdadeiro”, aquele que trabalha com “pressupostos inquestionados” (ISER, 1996, p. 8). Se havia pressupostos estabelecidos, este modo de interpretação se enveredava “pela intenção do autor, pela significação ou pela mensagem da obra, assim como pelo valor estético enquanto interação harmônica das figuras, tropos e camadas da obra” (ISER, 1996, p. 8). Esse modelo servia bem às interpretações de obras produzidas antes da modernidade. Se ele perdeu espaço,

é porque se precisava interpretar a literatura moderna, que ora se fechava contra a apreensão através de tais critérios, ora surgia como abstrusa, quando submetidas a eles. A partir daí, configurou-se uma situação na qual as perguntas aparentemente evidentes sobre literatura passaram a se revelar como historicamente condicionadas. (ISER, 1996, p. 8)

Essas questões, todavia, já haviam sido levantadas pelo *new criticism* quando, em 1966, W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley publicaram o texto “A falácia intencional”, no qual sustentam que “o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária” (WIMSATT; BEARDSLEY, 2002, p. 641), numa oposição à fórmula amplamente aceita de que “[p]ara julgarmos a realização do poeta, devemos conhecer *o que ele tencionava*” (WIMSATT; BEARDSLEY, 2002, p. 641, grifo dos

autores). Nessa perspectiva, a obra literária não pertenceria nem ao crítico nem ao autor, mas ao público. A proposta da estética da recepção é deslocar o foco da intenção à recepção, da significação ao efeito; uma vez que a interpretação das consideradas grandes obras “visava consciente ou inconscientemente a produzir nos ouvintes aquela atitude contemplativa que era requerida diante de uma obra de arte clássica” (ISER, 1996, p. 9).

O objeto central da análise da estética da recepção é, portanto, de acordo com Iser, a interação entre o texto e o mundo extra-textual, a partir da ideia de que a literatura não é necessariamente uma alegoria social e de que ela produz algum efeito. Produzido o efeito, entende-se que ele leva a um acontecimento. O texto é um acontecimento que pode ser apreendido por meio de duas questões: “1. Em que medida o texto literário se deixa apreender como um acontecimento? 2. Até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente estruturadas por ele?” (ISER, 1996, p. 10). Essas perguntas também podem levar à compreensão da relação entre texto e contexto, entre texto e leitor.

Por outro lado, a figura criativa (ou criadora) não é esquecida, visto que a literatura

se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. [...] Em princípio, a reação do autor com o mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. (ISER, 1996, p. 11)

Sobre a atualização do texto citada anteriormente, Iser considera que o texto literário é comunicação, um potencial de efeitos que se atualiza na leitura, sendo, portanto, uma reformulação de uma realidade já formulada. Na leitura se realiza a interação entre a obra e seu receptor. A obra é, então, o ser constituído do texto na consciência do leitor. Entender o texto desse modo é pensar nele como um processo, tanto de criação como de leitura. Cada produção indica a sua via de compreensão, visto que cada uma é produzida sob diferentes aspectos, influências, pensamentos, contextos. Por isso a estética do efeito visa assimilar a função de um texto em seu contexto, a sua forma de comunicação e o seu modo de assimilação (ISER, 1996, p. 13-14).

Voltando ao Eco de *Lector in fabula*, o texto é considerado um tipo de expressão que se diferencia pelo seu grau de complexidade. É entremeado de “não-ditos” (o crédito desta expressão é de Ducrot). O que o leitor atualiza é justamente esses não-ditos, o que não é “manifestado em superfície, a nível de expressão” (ECO, 2008a, p. 36). Para isso, um texto “requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2008a, p. 36). O leitor é, portanto, quem ativamente e conscientemente contribui para que o sentido de um texto, emitido por um autor, não fique encerrado na própria obra. Nesse sentido, Eco atribui ao autor de um texto o fato de existir, nesse mesmo texto, espaços brancos e lacunas a serem preenchidas, por duas razões:

porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...] [e] porque, à medida que passa da função didática para a função estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2008a, p. 37)

Não podemos nos esquecer de que o leitor a que Eco se refere é o de textos literários. Uma das características atribuídas a este tipo discursivo desde a busca pelo ideal de “literariedade” é o fato de ser ambíguo, polissêmico. Partindo desse pressuposto, apesar de haver certa univocidade interpretativa, um dos textos que abre ao leitor possibilidades interpretativas diversas é o literário.

Já em **Os limites da interpretação** (1990), a tese é a de que, mesmo não havendo sentidos fixos para um texto, esses sentidos são limitados, ou seja, não são todos que se encaixarão nele. Por isso falará sobre a *intentio operis* em contraste com a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*. A esse respeito, escreve:

Em suma, dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a idéia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor). (ECO, 2008b, p. xxii, grifo do autor)

Ao longo de seu trabalho, Eco discute sobre como o texto prevê a participação do leitor. Isso seria, portanto, os limites da interpretação. Para ele, defender a intenção da obra não significa descartar a do destinatário, por isso, afirma que

[o] fato mesmo de que se tenha colocado a construção do objeto textual sob o signo da conjectura por parte do intérprete mostra como intenção da obra e intenção do leitor estão estreitamente ligadas. Defender a interpretação do texto contra o uso dele não significa que os textos não podem ser usados. Mas o livre uso deles nada tem a ver com sua interpretação, visto que interpretação e uso sempre pressupõem uma referência ao texto-fonte, quando mais não seja, como pretexto. (ECO, 2008b, p. 18)

Essa diferenciação entre uso e interpretação de um texto é importante na configuração das *intentiones* propostas por Eco. O uso seria a ampliação dos sentidos de um texto, ou seja, uma espécie de leitura mais livre, sem limites precisos. Já a interpretação pressupõe o respeito à unidade do texto, por isso possui limites, e em muitas vezes considera as condições de produção desse mesmo texto. As *intentiones*, então, acabam por se relacionar. Se Eco considera que devemos levar em conta a *intentio operis*, não podemos nos esquecer de que essa obra foi escrita por um autor e que muito provavelmente terá um sem-número de leitores. Uma má interpretação pode ser, por exemplo, o início de um percurso muito produtivo de sua *intentio operis*, “que as inúmeras *intentiones lectoris* precedentes, camufladas de descobertas da *intentio auctoris*, haviam camuflado e obscurecido” (ECO, 2008b, p. 18). Eco também assente que existe uma leitura pretextual: ela “assume as formas do uso descontrolado para mostrar o quanto a linguagem pode produzir semiose ilimitada ou deriva” (ECO, 2008b, p. 18).

Depois de comentar sobre algumas concepções de leitura, acreditamos ser importante levantar algumas considerações sobre o leitor e sua presença em manifestações artísticas.

As representações de cenas de leitura, seja nas artes visuais ou na literatura, não são privilégio da modernidade e/ ou contemporaneidade. Existem esculturas que representam, inclusive, a leitura dos egípcios, como é o caso de **Amen-hotep** (século XIV a. C.), em que este ilustre escriba lê um rolo de papiro (cf. Anexos, Figura 1). Podemos citar como o século XIX pensou a leitura na antiguidade clássica, com a escultura **Jovem Aristóteles** (1875), de Charles Degeorge, que está

no Musée d'Orsay em Paris. O futuro filósofo encontra-se abandonado à leitura de um pergaminho, numa postura descontraída e displicente (cf. Anexos, Figura 2). Há também diversas representações da leitura que remontam à tradição bíblica e cristã, como é o caso da pintura de Rogier van der Weyden, **A Virgem e o Menino** (1435-40). O Menino Jesus é mostrado rasgando as páginas do Antigo Testamento, numa alusão ao passado que fica para trás e ao futuro que será realizado por ele (Novo Testamento). Maria, nesse quadro, observa a criança numa postura condescendente (cf. Anexos, Figura 3).

Essas obras remontam a toda uma tradição de leitura e de leitores, em como liam e como entendiam esse ato. Pensemos, agora, em algumas das maneiras de ler e nos tipos de leitor, visto que essas maneiras trazem à luz as relações inerentes entre o escrito e o lido.

Quem se dedica a pensar a história dos modos de leitura é o francês Roger Chartier. Em **A aventura do livro: do leitor ao navegador** (1997), o historiador dá a sua definição de leitura, que acaba por corroborar algumas das visões apontadas anteriormente:

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. [...] Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. (CHARTIER, 1998, p. 77)

Destacamos aqui a questão da intenção do autor, que foi lembrada com Wimsatt e Beardsley e com Umberto Eco por meio dos conceitos das *intentiones operis, lectoris e auctoris*. Fazemos outra ligação com Eco quando Chartier afirma que a liberdade do leitor não é absoluta, ou seja, é limitada por diversos fatores – de certo modo, essa noção corresponde aos limites da interpretação do autor italiano.

Em “Do livro à leitura”, Chartier considera que uma história das práticas de leitura é capaz de demonstrar “que as significações dos textos, quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam deles” (CHARTIER, 1996, p. 78). Essa noção acaba por acarretar duas consequências: a primeira é a de apontar a leitura como prática criadora e produtiva, não como mera

reprodução do sentido do autor. A segunda é a de encarar a plurissignificação das leituras como resultado de maneiras de ler distintas e de protocolos de leitura esperados de um texto, bem como da tipografia, intencional ou não, de cada tempo.

De acordo com Chartier (1998, p. 78), a instauração do silêncio nas bibliotecas na Idade Média demonstra o controle da leitura. Além disso, “[a] oposição entre visualização e oralização é, sem dúvida, o indicador mais manifesto de uma diferença nas maneiras de ler” (CHARTIER, 1996, p. 84). O contraste entre a leitura em voz alta e a leitura em silêncio é decisivo em três períodos:

o dos séculos IX-XI, que viram as *scriptoria* monásticas abandonarem os antigos hábitos da leitura e da cópia oralizada; o do século XIII, com a difusão da leitura em silêncio no mundo universitário; e enfim, o da metade do século XIV, quando a nova maneira de ler alcança, tardiamente, as aristocracias laicas. Progressivamente, instaurou-se assim uma nova relação com o livro, mais fácil e ágil. Favorecidas por certas transformações do manuscrito [...], essa leitura livre das severas obrigações da decifração oral, suscita outras, que multiplicam, muito antes da invenção de Gutemberg, as relações analíticas entre os textos e suas glosas, notas e índices. A uma leitura oral, sempre representada pelos pintores e iluminadores como um esforço intenso que mobiliza o corpo inteiro, sucede em meios cada vez mais amplos, uma outra arte do ler, a do livro folheado e percorrido na absoluta intimidade de uma relação individual. (CHARTIER, 1996, p. 82)

Segundo Manguel (2006, p. 67), a primeira regulamentação que exigia o silêncio dos escribas nos conventos data do século IX, e ler em voz alta, com outras pessoas ao lado, era compartilhar essa leitura, de acordo ou não com a vontade do leitor. Porém,

com a leitura silenciosa, o leitor podia ao menos estabelecer uma relação sem restrições com o livro e as palavras. As palavras não precisavam mais ocupar o tempo exigido para pronunciá-las. Podiam existir em um espaço interior, passando rapidamente ou apenas se insinuando plenamente decifradas ou ditas pela metade, enquanto os pensamentos do leitor as inspecionavam à vontade, retirando novas noções delas, permitindo comparações de memória com outros livros deixados abertos para consulta simultânea. O leitor tinha tempo para considerar e reconsiderar as preciosas palavras cujos sons – ele sabia agora – podiam ecoar tanto dentro como fora. E o próprio texto, protegido de estranhos por suas capas, tornava-se posse do leitor, conhecimento íntimo do leitor, fosse na azáfama do *scriptorium*, no mercado ou em casa. (MANGUEL, 2006, p. 68, grifo do autor)

A leitura silenciosa permitiu uma maior proximidade e intimidade do leitor com o texto. Todavia, antes de ser instaurada, era vista com desconfiança pelos dogmatistas cristãos, uma vez que poderia incentivar o ócio (o sonhar acordado) e também eliminaria a censura imediata de algum outro ouvinte. Entretanto, as práticas de leitura nem sempre são vistas sob esta oposição entre oral e silenciosa, mas também em intensiva e extensiva (que serão comentadas mais adiante), íntima e coletiva, mística e sentimental, por exemplo. Para perceber essas maneiras, deve-se cruzar, “de um lado, os protocolos de leitura adequados aos diferentes grupos de leitores e, de outro lado, os traços e representações de suas práticas” (CHARTIER, 1996, p. 89).

O século XVII encara a leitura como forma de estudo e de saber. Por isso, as representações pictóricas desse período são de homens nobres, daqueles que tinham acesso aos livros. Muitas obras apresentam a leitura em lugares fechados, porém, nesse século, o leitor começa a ser colocado em ambientes abertos, só que ainda numa postura bem acomodada, sem o ar de abandono. Mesmo não sendo sobre a leitura em si, o quadro **Alegoria da pintura** (1666-7), do holandês Johannes Vermeer, mostra um pintor representando uma moça em trajes opulentos segurando um trompete e um volumoso livro, índices da nobreza para fama e conhecimento (cf. Anexos, Figura 4).

Se na Idade Média se inicia a obrigação da leitura silenciosa nas bibliotecas universitárias e no século XVII a leitura parece ser um privilégio de nobres, o século XVIII conhecerá uma outra prática de leitura, a das sociedades de leitura. Segundo Chartier (1998, p. 78), essas sociedades tiveram destaque na Alemanha e na Inglaterra, sendo menos comuns na França. Um dos regulamentos desses *book clubs*, especialmente na Alemanha, era pensar a leitura dissociada dos divertimentos ditos “mundanos” (beber, jogar). Essa postura acarretou num controle das condutas e afetos individuais, numa repressão dos gestos espontâneos.

Houve, então, uma modificação no modo de ler da Alemanha da segunda metade do século XVIII para a Inglaterra da primeira metade do século XIX, de uma leitura “intensiva” (estilo antigo) para uma leitura “extensiva” (estilo novo) (CHARTIER, 1996, p. 85). A leitura intensiva é aquela em que se dispõe de poucos livros (**Bíblia**, almanaques) e em que se promove a leitura pessoal como prática cultural, como é o caso das escutas de leituras em família ou na igreja. Nesse estilo,

a leitura é reverência e respeito pelo livro porque ele é raro, porque está carregado de sacralidade mesmo quando é profano, porque ensina o essencial. Essa leitura intensa produz a eficácia do livro, cujo texto torna-se uma referência familiar, cujas fórmulas dão forma às maneiras de pensar e de contar. Uma relação atenta e diferente liga o leitor àquilo que lê, incorporando em seu ser mais íntimo a letra que leu. (CHARTIER, 1996, p. 86)

Como já dissemos, esse estilo intensivo, antigo, era praticado principalmente na Alemanha da segunda metade do século XVIII. A partir daí, até aproximadamente 1850, na Nova Inglaterra, um novo estilo emerge. Caracteriza-se por ser uma

leitura de numerosos textos, lidos em uma relação de intimidade, silenciosa e individualmente. É, também, leitura laicizada, porque as ocasiões de ler se emancipam das celebrações religiosas, eclesiásticas ou familiares e porque se espalha um contato desenvolvido com o impresso, que passa de um texto a outro e que não tem mais respeito para com os objetos impressos, amassados, abandonados e jogados. Mais superficial, esse novo estilo de leitura traduz um menor investimento no livro e, sem dúvida, uma menor eficácia dos textos, antigamente mestres da vida. (CHARTIER, 1996, p. 86)

O século XVIII também representou pictoricamente práticas de leitura, tanto como ato privado quanto como ritual coletivo. As imagens desse século mostram o leitor “na natureza, o leitor que lê andando, que lê na cama, enquanto, ao menos na iconografia conhecida, os leitores anteriores ao século XVIII liam no interior de um gabinete, de um espaço retirado e privado, sentados e imóveis” (CHARTIER, 1998, p. 78-9). Também há cenas de leitura feminina, em que a mulher, na solidão, deixa entrever emoções provocadas pelo texto em mãos. Ainda de acordo com o historiador francês, “[n]a era romântica, a leitura ao ar livre estabelece uma estreita correspondência entre a harmonia da Natureza e a força da Palavra divina, a mediação religiosa e a presença no universo” (CHARTIER, 1998, p. 77). As convenções românticas permitem cenas mais libertinas e lânguidas.

O quadro **A jovem leitora**, de Jean-Honoré Fragonard (1770-2), é um exemplar do ato da leitura íntima e também feminina. Confortável em seu assento, com uma volumosa almofada e em ambiente fechado, a moça segura seu pequeno livro com a mão direita, demonstrando atenção e concentração. Sua postura e o modo como empunha o livro também podem ser índices de elegância, somadas às suas vestimentas (cf. Anexos, Figura 5). Por sua vez, um exemplo da leitura ao ar

livre é o quadro **A educação da Virgem** (1842), de Eugène Delacroix, em que uma senhora e uma jovem leem uma lição (cf. Anexos, Figura 6). Já um exemplar da postura lânguida de leitura é do italiano Pompeo Girolamo, com o quadro **Santa Maria Madalena** (século XVIII), em que ela é representada com o seio à mostra e o corpo esticado, recolhida numa gruta (cf. Anexos, Figura 7).

Enfim, a tônica do século XVIII, no que tange à representação visual da leitura, é a da intimidade e o livro muitas vezes é tido como companheiro de solidão. Tradicionalmente, o livro é objeto decorativo e a biblioteca é saber, poder (CHARTIER, 1996, p. 90), como acontece com o retrato do Marquês de Mirabeau (1743), de Jacques Andre Joseph Aved, em que o marquês posa com um enorme volume em mãos diante de uma espécie de escrivaninha e com uma grande biblioteca ao fundo (cf. Anexos, Figura 8).

O retrato do século XVIII soma outro valor à iconografia clássica: a relação íntima entre leitor e livro no próprio ato da leitura (CHARTIER, 1996, p. 90). Já com o advento da fotografia e do cinema, essa aura de liberdade se expande e se desenvolve. No século XIX, a pintura se distancia do livro, talvez por ele pertencer à tradição, visto que aparece nos retratos burgueses e não em “pinturas que revolucionam os códigos estéticos” (CHARTIER, 1998, p. 85). Nesse período, há um destaque das pinturas históricas de batalhas, em que o livro não aparece devido ao seu caráter mais particular, individual. A matéria impressa vai reaparecer com os cubistas, e o livro não é mais ligado à ideia de ser um “demarcador social, mas a um jogo de formas e às relações entre as palavras e o mundo” (CHARTIER, 1998, p. 85).

Observamos que as cenas de leitura, os leitores e, por conseguinte, os modos de ler são pensados e representados nas artes visuais há séculos. Acreditamos ser importante, neste momento, revisar e comentar sobre algumas concepções sobre o leitor para pensá-lo no contexto literário. E este contexto, após as citadas concepções, será buscado em duas etapas: primeiro, com obras da literatura ocidental e, depois, com obras da literatura brasileira.

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em **A formação da leitura no Brasil** (1996), a ficcionalização do leitor é extremamente importante para pensarmos sobre uma história social da escrita. Nas palavras das autoras, tematizar a leitura é dar “lugar privilegiado para o tecimento desta história não só por

representá-la ou questioná-la, mas, principalmente, por tecê-la a partir da linguagem em que se criam tais leitores de papel e tinta” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 17).

Wayne C. Booth , em 1961, com **A retórica da ficção**, é considerado o primeiro a falar explicitamente nas categorias de autor e leitor. Para ele, o autor cria sua identidade como autor, bem como a de seu leitor, e a “melhor” leitura é aquela em que eles se entendem completamente. Ao contrapor emoção e objetividade em relação ao leitor, Booth trata da questão da artificialidade e da corrupção, levantadas por alguns críticos, referentes à ficção. Nesse sentido, as emoções exageradas deveriam ser extirpadas para que somente fossem narrados os fatos em si, para que o leitor não se influenciasse por lágrimas e riso (Booth cita Ortega, que diz que ambos são fraudes estéticas). O autor critica essa postura que prima pela objetividade em detrimento da emoção:

[...] o leitor dessas obras tem que estar isento de envolvimento emocional. Encontramos, a cada passo, ataques aos leitores que querem ser excitados pela “acção” ou “enredo”, ou ainda pelo romance sentimental. O leitor como deve ser não pedirá intensidade de esperanças e receios com base em qualidades melodramáticas “baixas”, como rectidão moral e sofrimento dos inocentes; pelo contrário, estará pronto a derivar seu prazer de qualidades “estéticas” e “intelectuais”, ou da contemplação do talento do artista. (BOOTH, 1980, p. 136)

Ao comentar sobre modos de narrar (“Narradores fidedignos como porta-vozes dramatizados do autor implícito”), Booth (1980, p. 228) indica o que entende por autor implícito: “o contar é, em si, a apresentação dramática de uma relação com o *alter ego* do autor a qual, em ficção estritamente impessoal é, frequentemente, menos viva porque apenas implícita”. O autor implícito de Booth seria, então, algo como o *alter ego* do autor: não é exatamente o autor empírico, mas também não se dissocia dele.

Mais adiante, em 1966, no oitavo volume da revista **Communications**, publicado no Brasil como **Análise estrutural da narrativa**, outros autores tratarão da questão do leitor, como é o caso de Barthes e Todorov, e na década de 70, Eco e outros, como Riffaterre, Fish e Wolff, destacam-se com seus modelos de leitores.

Roland Barthes, no famoso texto “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966), expõe, como o próprio título indica, o modelo estrutural de análise. Trata da linguagem narrativa, de suas funções e ações. Ao abordar a questão da narração e

da comunicação narrativa, Barthes faz algumas considerações sobre o autor/narrador e o receptor da narrativa. Para ele,

a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um *destinatário da narrativa*. Sabe-se, na comunicação linguística, eu e tu são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou *leitor*). Isto é talvez banal, e entretanto ainda mal explorado. Certamente, o papel do emissor foi abundantemente parafraseado [...], mas quando se passa para o leitor, *a teoria literária é muito mais pudica*. De fato, o problema não é de interiorizar os motivos de narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor: é o de descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da narrativa. (BARTHES, 1972, p. 47, grifo nosso)

Logo, Barthes admite a existência do narratário/leitor, assume que a teoria literária não se debruça sobre ele, mas não coloca os efeitos da narração no leitor como matéria de estudo de uma análise estrutural, pois sua intenção é a descrição de como narrador e leitor são configurados ao longo da narrativa, e não como o leitor recebe o texto. Isso só será pensado mais tarde pela estética da recepção, visto que o centro do estruturalismo não pretendia abarcar essa questão. Posteriormente, o próprio Barthes tratará da importância do leitor para a literatura. Tzvetan Todorov, na mesma edição da revista, trata da imagem do narrador e do leitor no texto “As categorias da narrativa literária”:

A imagem do narrador não é uma imagem solitária; desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do leitor”. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do narrador, com o autor verdadeiro. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado, aparecem sempre juntos. (TODOROV, 1972, p. 246-7)

Destacamos desse trecho a ideia de que a imagem do leitor não pode se dissociar da imagem do narrador, ou seja, não existe leitor se não houver narrador, numa relação de dependência mútua, não havendo como dissociar um do outro. Também é notório percebermos que Todorov considera a existência de uma “imagem” de leitor separada do “leitor concreto”, isto é, há a projeção de um leitor que não coincide, necessariamente, com o “leitor real”.

Umberto Eco, a partir do fim da década de 60 até os anos mais recentes, vai desenvolver sua teoria do leitor apoiado nessa noção de que há a projeção do leitor e o leitor concreto, não necessariamente coincidentes. Levando isso em consideração, além do fato de pensar no leitor literário, Eco afirma que

um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido para que alguém o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (ECO, 2008a, p. 37)

Aí principia o conceito de leitor-modelo. Ele corresponde à expectativa do autor enquanto compõe seu texto, ou seja, o autor pressupõe um movimento interpretativo idêntico ao movimento gerativo: “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 2008a, p. 39). O autor, assim, pode delimitar o seu leitor, movendo seu texto para construí-lo. É o que Eco reafirma em **Interpretação e superinterpretação** (1992), quando trata dos leitores modelo e empírico:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz uma “única” conjetura “certa”. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. (ECO, 2005, p. 75)

Mais tarde, em **Seis passeios pelos bosques da ficção** (1994), Eco repete a diferença entre leitor-modelo e leitor empírico, afirmando que o primeiro é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2001, p. 15) e que o segundo “é você, eu, todos nós, quando lemos um texto” (ECO, 2001, p. 14).

Não podemos nos furtar da relação dialética entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, já mencionadas anteriormente. Para Eco, “é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor

consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto” (ECO, 2005, p. 75).

Outra questão relevante é a consideração de autor e leitor como estratégias textuais. Nos textos escritos para o grande público, como é o caso da literatura, tanto um como outro aparecem “como *papéis actanciais* do enunciado” (ECO, 2008a, p. 44, grifo do autor). “O leitor-modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2008a, p. 45, grifo do autor).

Da mesma forma que existe um leitor-modelo, também há um autor-modelo, isto é, o leitor empírico pode estabelecer sua hipótese de autor:

há autor-modelo como hipótese interpretativa quando se nos configura o sujeito de uma estratégia textual, conforme aparece no texto em exame e não quando se ‘hipotiza’, em função da estratégia textual, um sujeito empírico que talvez quisesse ou pensasse ou quisesse pensar coisas diferentes daquilo que o texto, adequado proporcionalmente aos códigos a que se refere, diz ao próprio leitor-modelo (ECO, 2008a, p. 48).

Para a configuração desse autor-modelo, Eco diz que existe a dependência “de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação [...]” (ECO, 2008a, p. 49).

Ainda nos anos 70, Iser, seguindo uma linha hermenêutica, trata de concepções do leitor, em **O ato da leitura**, e formula a sua, a de leitor implícito. Para ele, os críticos apontam vários tipos de leitor, que geralmente são construções para metas de conhecimento. Na linha da teoria do efeito, afirma que a história da recepção revela a avaliação dos leitores e é referência para uma história social do gosto do leitor.

Segundo Iser (1996, p. 64-5), o leitor ideal é uma abstração cujo substrato é difícil de se fixar – poderia ser o crítico ou o filólogo, por exemplo. Assim, lança um postulado: o da coincidência entre autor e leitor ideal. Tal postulado implica que o leitor ideal seria capaz de realizar todo o potencial do texto, o que para Iser é impossível num só momento. Seria possível então considerar que o leitor ideal também deveria esgotar o potencial de sentido do texto? Diante da negativa, Iser

conclui que o leitor ideal é uma ficção: ele se reveste de diversas capacidades de acordo com o problema que se quer solucionar.

A fim de confrontar com sua posterior noção de leitor implícito, Iser cita outras noções como as de Riffaterre, Fish e Wolff. O arquileitor de Riffaterre é um conceito coletivo que reúne leitores de competências diferentes. Para Iser, é uma “varinha mágica” que permite descobrir a densidade no processo de codificação do texto (ISER, 1996, p. 67). O leitor informado de Fish, por sua vez, corresponde a um modelo baseado na gramática transformacional: possui competências linguísticas e literárias e precisa se auto-observar para controlar as reações no processo de atualização (leitura). De acordo com Fish, ao longo da leitura, uma sequência de reações é formada e nela é gerada a significação do texto. Iser considera esse modelo como um postulado plausível, mas de difícil fundamentação (1996, p. 68-70).

Já o leitor intencionado de Wolff refere-se a uma reconstrução da ideia de leitor na mente do autor e pode se manifestar pela ficção do leitor no texto, por exemplo. Na imagem do leitor intencionado se matizam as condições históricas que influenciavam o autor no momento da produção de seu texto. Como ficção do leitor, o leitor intencionado marca posições que não são idênticas ao papel do leitor. A diferença entre ficção do leitor e papel do leitor seria a seguinte: a ficção é marcada na obra por certos sinais não isolados ou independentes das categorias narrativas, ou seja, é uma das perspectivas que se relaciona e interage com as outras. Já o papel do leitor é resultado da interação dessas perspectivas e se desenvolve na leitura. Assim, a ficção não pode ser mais do que um aspecto do papel do leitor. Mais adiante, ao falar sobre o leitor implícito, Iser reforça a ideia de que a imagem de leitor construída pelo autor via ficção interage com as outras categorias narrativas. (ISER, 1996, p. 71-73)

A partir dessas concepções, uma questão se impõe: se, de acordo com Iser, uma teoria da literatura não é mais possível sem a introdução do leitor e se o sentido de um texto só se alcança pela atualização do leitor, o que é o leitor para ele? Iser nomeia seu tipo de leitor de implícito. É aquele que não tem existência real (materializa as orientações da literatura aos leitores possíveis) e se funda na estrutura do texto, não num substrato empírico. É importante lembrar que a estrutura do texto antecipa a presença do receptor (1996, p. 73).

Segundo essa visão, os papéis dos receptores da literatura se embasam em dois aspectos centrais: o papel do leitor como estrutura do texto (o texto é um

mundo, segundo a visão de um autor) e o papel do leitor como estrutura do ato. Logo, é por meio da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado. A imagem do leitor em que o autor pensava enquanto escrevia é mostrada e interage com as demais categorias narrativas. É relevante lembrar que o leitor implícito de Iser não é abstração de um leitor real, mas determina uma tensão no leitor real quando ele assume o papel. Logo, o papel do leitor se realiza de modo histórico e individual, de acordo com as experiências prévias à leitura, e a função do leitor implícito é proporcionar referências para atualizações históricas e individuais do texto para analisar sua peculiaridade.

Iser considera que o leitor tem o poder da imaginação. Ele imagina o não-dado no texto, estimulado pela sequência de imagens. Além disso, o conceito de leitor implícito descreve um processo de transferência em que as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor por meio da imaginação.

A contribuição de Iser, assim como a de Wolff, é notável para nosso trabalho porque também considera a presença do leitor no texto literário, representado, ficcionalizado, como sendo de fato uma espécie de categoria. Ambas as noções, a de leitor implícito e a de leitor intencionado, não pressupõem uma existência real de alguém, mas são construções abstratas. Iser considera o seu modelo como fundado na estrutura do texto, e Wolff identifica o seu como uma reconstrução daquilo que o autor imaginou como leitor, seja de forma implícita ou por meio da ficcionalização desse receptor.

Como foi dito anteriormente, Roland Barthes, em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, não inclui o leitor como possibilidade na análise narrativa. Entretanto, em seus estudos da década de 70, “abandonou o projeto semiológico e iniciou uma fase de escrita vincadamente pessoal, caracterizada pela aliança da inteligência crítica com a sensualidade verbal” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 43). Essa ruptura foi iniciada com **O prazer do texto** (1973), onde realiza uma “reflexão sobre o sujeito da nova escritura, sobre a intertextualidade (de Bakhtin a Julia Kristeva), e a já antiga reivindicação do corpo do escritor na escrita” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 43).

Nesse livro, Barthes diz que o leitor que se entrega à leitura é um “contra-herói”:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: contradizer-se) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. (BARTHES, 1987, p. 7-8)

Assim, o leitor que se entrega ao prazer do texto é capaz de quebrar convenções e carregar em si contradições, enfim, é uma miscelânea de linguagens e pensamentos durante o ato da leitura, mas não uma simples leitura, e sim aquela que lhe dá prazer, um prazer até mesmo físico. O próprio Barthes abre parênteses e pensa numa distinção entre prazer e fruição (ou gozo):

(Prazer/Fruição: terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.) (BARTHES, 1987, p. 8)

A partir daí, o autor, mais adiante, distingue os textos de prazer dos de fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 21-22)

Outra questão a ser destacada sobre esse prazer é que, se o leitor quando lê um texto o sente, é porque o escritor, no momento da escrita, o sentiu também: “Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor)” (BARTHES, 1987, p. 9).

Faltam mais considerações sobre o leitor na modernidade, depois de termos abordado algumas de suas peculiaridades em tempos anteriores. Sobre isso, Ricardo Piglia, ao citar a personagem D. Quixote, um leitor aficionado, pois lê até os pedaços de papéis jogados nas ruas, considera que essa é a condição material do leitor moderno, pois “vive num mundo de signos; está rodeado de palavras impressas [...]; no tumulto da cidade, ele se detém para recolher papéis atirados na rua, deseja lê-los” (PIGLIA, 2006, p. 20).

Em **D. Quixote de La Mancha** (1605), a personagem central é considerada uma das primeiras representações significativas do leitor dentro da própria literatura. A importância da figura do leitor nesse romance não se deve somente à loucura causada pela leitura sem descanso da personagem título, mas também “porque a atividade de ler é igualmente atribuída a outras personagens – a leitores disparatados como D. Quixote ou, figura inversa, a leitores declarados ‘discretos’ pela narração” (MATOS, 1978, p. 106), como é o caso do cura Pedro Pérez e de Mestre Nicolau, o barbeiro. Vários rótulos podem ser desprendidos dessas figuras de Cervantes. O próprio Quixote é famoso pela relação com a já citada loucura, por ser um leitor obsessivo, e nessa medida pode ser entendido também como um “leitor esgotado, porque tornou-se leitor para sempre. Não se interessa mais pelos livros, porque se interessa por eles em cada momento do seu percurso. Não precisa trazê-los nas mãos, porque os tem na memória” (MATOS, 1978, p. 108). Quixote é visto também como um leitor subversivo, pois “subverteu a ordem, embaralhando real e fantasia. [...] O mundo de Quixote era, na realidade, fruto da criação, da leitura de Quijana” (ANTUNES, 2002, p. 146). Já o cura e o barbeiro são figuras consideradas “discretas” e também esclarecidas, ainda que a pretensa intelectualidade de ambos tenha sido ironizada pela narração.

Outra questão que não pode deixar de ser sublinhada é a interlocução que o narrador estabelece com os leitores do Quixote. Em outras palavras, a leitura não é somente personificada dentro da obra, mas também na relação com os leitores “reais”. Cervantes inicia o prólogo do tomo I se dirigindo aos leitores, identificando-os, elogiando-os e cativando-os, guiando sua leitura. Ao longo do romance, o narrador mantém o suspense, por exemplo, por meio dessa interlocução. Não nos furtamos em citar, paralelamente à personificação de leitores e a interlocução do narrador, o fato de haver também contida, em D. Quixote, a leitura feita das coisas, não só das letras. É o caso, por exemplo, do antológico episódio do moinho de

vento, em que Quixote o vê como um gigante. Assim, “uma das marcas da insanidade de Quixote é dada pela forma pela qual ele lia o mundo, interpretando-o segundo um código derivado das leituras dos livros de cavalaria” (ANTUNES, 2002, p. 146). Poderíamos também contrapor a tradição da “leitura dos olhos”, advinda do domínio das letras, que é o caso do próprio Quixote, e a tradição da “leitura dos ouvidos”, vista em Sancho, o escudeiro iletrado que é espelho da oralidade. Em suma: Cervantes antecipou aquilo que a teoria séculos mais tarde discutiria, seja por meio da refutação ou da aceitação dos papéis dos leitores dentro e fora da obra literária.

Há, ainda, toda uma leva de autores que também personificaram a leitura em suas obras. Podemos citar Shakespeare, ainda antes de Quixote, em **Hamlet** (1599-1601), ao colocar o príncipe lendo um livro e demonstrando sua consciência moderna por ser um leitor; Flaubert, com **Madame Bovary** (1857), em que Emma deseja a vida emocionante das personagens que lê em romances e, com isso, não consegue se realizar; a obra de Jorge Luis Borges, que “inventa o leitor como herói a partir do espaço que se abre entre a letra e a vida” (PIGLIA, 2006, p. 26); a tradição do gênero policial, iniciada por Poe, em que o detetive geralmente é um leitor, um homem que se dedica às letras; dentre inúmeros outros.

Comentemos um pouco sobre Borges. Um de seus textos antológicos, “Pierre Ménard, autor do **Quixote**” (1939), trata de modo peculiar a leitura e também a autoria, que será resgatada no capítulo seguinte. Em primeiro lugar, o que nos chama a atenção nessa história é a forma: como delimitá-la? É um conto, uma crônica, um ensaio? Percebemos que Borges problematiza o gênero narrativo. De qualquer forma, o narrador é amigo de Pierre Menard e faz uma espécie de homenagem ao escritor morto. Essa homenagem é o texto de Borges. O narrador se mostra como leitor da obra de Menard, pois já no primeiro parágrafo afirma que “[a] obra visível que deixou este romancista é de fácil e breve enumeração”, além de considerar que são “imperdoáveis as omissões e acréscimos perpetrados por Madame Henri Bachelier num catálogo falacioso que certo diário cuja tendência *protestante* não é segredo teve a desconsideração de infligir aos seus deploráveis leitores” (BORGES, 1998). Ora, se o narrador considera tal catálogo falacioso é porque conhece a obra do amigo falecido, portanto, era seu leitor. Também é mencionada a leitura de cartas escritas por Menard, inclusive com trechos transcritos, e também o leitor fora do texto é lembrado: “Por que precisamente o

Quixote?, dirá o nosso leitor” (BORGES, 1998). O narrador se revela também um leitor experimentado, visto que realiza relações intertextuais aprofundadas e cita diversas obras que são basilares na literatura universal.

Exemplos mais recentes também conhecem casos em que o leitor e a leitura têm destaque, como acontece com os *best-sellers* **O leitor** (1995), de Bernhard Schlink, e **A menina que roubava livros** (2006), de Marcus Zusak. É interessante notarmos que o tema da leitura não é privilégio somente das obras canônicas, mas também está presente na chamada “literatura de massa”. Talvez essa “moda” se justifique pelo fato de o leitor, por meio de personagens leitoras ou que ao menos cite livros que leem, se veja espelhado na literatura, se entenda também como matéria literária, como parte importante do processo artístico. Desse modo, os comentários que faremos sobre **O leitor** e **A menina que roubava livros** se apoiam nessa pressuposição e também na importância capital que a leitura adquire na configuração de ambos os enredos.

Em **O leitor**, o narrador Michael Berg, já na maturidade, conta sua história de amor adolescente com a misteriosa Hanna Schmitz, vinte anos mais velha, na Alemanha do pós-guerra. Os desdobramentos desse caso influenciarão toda a vida de Berg, uma vez que, já adulto e estudante de Direito, descobre que Hanna trabalhou num campo de concentração nazista. Mas não era este o grande segredo de Hanna: na verdade, sua maior vergonha era ser analfabeta. Michael nunca soube disso e, durante a adolescência, lia para ela obras literárias que a fascinavam. Depois de descobrir, durante o julgamento, que Hanna preferia ter uma alta pena do que revelar que era analfabeta e ter sua pena reduzida, fato que também surpreendeu Michael, ele vive o dilema de revelar ou não esse segredo. Ao silenciar-se, grava fitas com narrativas para Hanna ouvir na prisão e, a partir daí, ela aprende a ler e a escrever, pois pegava as mesmas obras na biblioteca e dedicava seus dias a decifrá-las. Assim, nessa obra, a leitura aproxima um casal com vidas distantes, fazendo parte inclusive do rito sexual dos dois e mais tarde significa, para Hanna, a conquista de sua liberdade, ainda que dentro de um presídio. Michael, inclusive, ao receber o bilhete de Hanna, comenta: “Analfabetismo é minoridade. À medida que Hanna tivera a disposição de aprender a ler e a escrever, dera o passo da minoridade para a maioria, um passo de esclarecimento” (SCHLINK, 2009, p. 206). A leitura, nesse romance, está relacionada então ao amor entre o casal

protagonista e também à sobrevivência de Hanna na prisão, ou seja, é uma forma de ela passar seu tempo de maneira menos sofrida.

A menina que roubava livros também é um romance ambientado na Alemanha nazista. Nele, a Morte narra a história da menina Liesel Meminger, entre os anos de 1939 e 1943, desde o desaparecimento do pai, um “comunista”; a morte do pequeno Werner, seu irmão; a separação de sua mãe biológica; a criação pelos pais adotivos, Hans e Rosa Huberman; a amizade com o judeu Max; a descoberta do amor com Rudy, seu melhor amigo; os roubos (consentidos) na biblioteca da mulher do prefeito, Ilsa Hermann; os horrores da guerra até sua morte, quando está velhinha em Sydney. Este romance é, na verdade, um elogio à importância das palavras. Para Liesel, os livros eram seus tesouros, e os roubos começaram com **O Manual do Coveiro**, que caiu do bolso de um jovem coveiro no enterro de Werner. Liesel ainda nem sabia ler, mas levou o objeto consigo. Foi por meio dele que seu pai Hans lhe ensinou as letras e ela pôde avançar na escola. Além disso, os Huberman abrigaram um judeu em seu porão, contrariando toda a onda nazista alemã, e dessa acolhida nasceu uma intensa amizade entre a menina e o rapaz. “Max e Liesel eram unidos pela reunião silenciosa das palavras” (ZUSAK, 2007, p. 230), pois, apesar de gostarem de ler, ambos tinham histórias de desprezo: ele, pelo fato de ser judeu e ela, por ter perdido o pai comunista e não poder contar com a mãe biológica. Com o tempo, a menina se revela uma grande leitora, e como era pobre, não podia comprar livros. A maioria de sua pequena biblioteca foi roubada, especialmente da mulher do prefeito, cujas roupas eram lavadas pela mãe adotiva de Liesel. Na verdade, Ilsa deixava a janela aberta para que Liesel realizasse seus furtos. A leitura, para a garota, era a forma de abstrair-se daquela realidade dura em que vivia, e a ideia de roubar lhe dava uma sensação de perigo, de estar viva. A leitura de Liesel também é importante para a sua vizinhança, visto que durante o período em que todos os vizinhos se apinhavam no porão durante os bombardeios, a menina pegava um de seus livros e começava a ler. Aquele gesto tranquilizava e distraía as pessoas nesses momentos de terror. Além disso, as palavras, de forma metafórica e literal, foi que salvaram a vida da menina. Uma noite, enquanto todos dormiam e ela escrevia sobre suas leituras no porão dos Huberman, a rua em que morava foi bombardeada e ela foi a única sobrevivente.

No caso do Brasil, as representações de cenas de leitura começam já no Romantismo, considerado o princípio da nossa tradição em narrativa em prosa.

Sobre este período, Lajolo e Zilberman (1996, p. 18) atestam que o cuidado dos autores e narradores com o leitor, na ficção, eram muitos devido à “inexperiência” do público. Uma das mais memoráveis é a citação que José de Alencar faz de **Diva** (1864) em **Senhora** (1875). Vejamos o início do segundo capítulo da quarta parte, intitulada de “Resgate”:

Aconteceu uma noite cair a conversa em assunto de literatura nacional. Fato raro. Entre nós há moda para tudo nos salões; menos para as letras pátrias, que ficam à porta, ou quando muito vão para o fumatório servir de tema a dois ou três incorrigíveis.

Nesse dia fez-se uma exceção. Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito, aproveitou o momento para essa execução literária.

– Já leram a **Diva**?

Respondeu um silêncio cheio de surpresa. Ninguém tinha notícia do livro, nem supunham que valesse a pena de gastar o tempo com essas coisas.

– É um tipo fantástico, impossível! – sentenciou o crítico.

Acrescentou ele ainda algumas coisas acerca do romance, cujo estilo censurou de incorreto, cheio de galicismos, e crivado de erros de gramática. O desenlace especialmente provocou acres censuras.

A crítica, por maior que seja sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor malgrado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda.

Pela manhã, Aurélia mandou comprar o romance, e o leu em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras cujas flores exalavam perfumes de magnólias.

À noite, apareceu o crítico.

– Já li a **Diva** – disse depois de corresponder ao cumprimento.

– Então? Não é uma mulher impossível?

– Não conheço nenhuma assim. Mas também só podia conhecê-la Augusto Sá, o homem que ela amava, e o único ente a quem abriu sua alma.

– Em todo caso é um caráter inverossímil.

– E o que há de mais inverossímil na própria verdade? – retorquiu Aurélia repetindo uma frase célebre. – Sei de uma moça... Se alguém escrevesse a sua história, diriam como o senhor: “É impossível! Esta mulher nunca existiu”. Entretanto eu a conheci.

Mal pensava Aurélia que o autor de **Diva** teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências, e escrever também o romance de sua vida, a que ela fazia alusão. (ALENCAR, 1997, p. 145-146)

Nesta longa citação percebemos três leituras: a do crítico, a de Aurélia e a do narrador/ escritor/ editor, que se revela assim no prólogo “Ao leitor”. Esse texto

inicial, bem como outros momentos, indica a interlocução com o “leitor real” presente na narrativa e dá o tom pretensamente “realista” da história. No primeiro parágrafo, há a alusão ao patriotismo de Alencar, ao ironizar que os poucos que falam e se interessam sobre literatura nacional são “incorrigíveis”. Esse é o cenário que o narrador constrói para dar voz a um crítico dessa literatura, que leu **Diva** e queria “menosprezá-lo” em público pela falta de verossimilhança quanto à personagem-título do romance em questão. Qual não foi sua surpresa ao verificar que sua crítica não encontraria respaldo, não porque os demais convivas discordavam dele, mas simplesmente porque não leram **Diva** – fato que reitera o primeiro parágrafo. Ainda assim, o crítico, referido somente como “alguém”, fez uma leitura tão feroz – e que possivelmente é um espelho do que Alencar deve ter lido sobre **Diva** à época de sua publicação – que Aurélia sentiu curiosidade em lê-la.

A leitura de Aurélia é descrita em detalhes pelo narrador e indica a prática feminina do século XIX brasileiro. A mulher de posses e casada é pintada em ambiente confortável e ler faz parte de suas distrações vespertinas. Entretanto, Aurélia, apesar da crítica à verossimilhança feita pelo convidado na noite anterior, sente uma ligação entre ela e a personagem que lê, pois pensa que sua história com Seixas também seja difícil de acreditar, mas é “real”. Ela se revela como uma leitora atenta e observadora, apesar da postura lânguida e despreocupada com que se apresenta no início de sua cena.

Já o narrador é ouvinte/ leitor da história de Aurélia, como informa no citado prólogo, ao escrever que “[a] história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores desse drama curioso” (ALENCAR, 1997, p. 3). Assim, ele se não se coloca como o autor, no sentido de ter inventado a história, mas como escritor/ editor dos *atos* que compõem **Senhora**.

O nosso Realismo conheceu o mais renomado escritor brasileiro. Em relação à leitura, Machado de Assis é sempre lembrado pela interlocução irônica que estabelece com seus leitores. Também alguns de seus romances apresentam um prólogo ao leitor, como é o caso de **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1879), em que o finado Cubas adverte: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 1997, p. v). Uma constante nos romances machadianos é a estrutura baseada na interação entre leitura e escrita, ou seja, os narradores são leitores-

escritores. A questão da escrita, como afirmamos no início deste texto, será abordada mais adiante. Vários de seus contos também contêm personagens leitoras. Um deles é “Missa do galo”, em que o narrador conta um caso curioso que aconteceu com ele no Natal em que contava dezessete anos.

O rapaz esperava pela meia-noite, quando sairia com seu vizinho para ir à Missa do Galo. Durante essa espera, preferiu não dormir, mas dedicar-se à leitura de **Os três mosqueteiros**, de Dumas. Nascido em Mangaratiba, estava na Corte para estudar e se encontrava hospedado na casa do casal Meneses e Conceição. Ele se coloca como um adolescente que tinha uma vida social pouco movimentada, mas que gostava de ler. Ele é um leitor que se coloca dentro da narrativa que lê, devido às suas escolhas vocabulares, como: “Sentei-me à mesa que havia no centro da sala e, à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, *trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras*” (ASSIS, 1995, p. 73, grifo nosso). A leitura também é colocada como prazer visto que ele se vê, rapidamente, “completamente ébrio de Dumas”, bem como pelo fato de ela fazer com que o tempo passe logo: “Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera” (ASSIS, 1995, p. 73). Além disso, o livro é capaz de influenciar seus sentidos, pois quando D. Conceição aparece na sala vestindo seu roupão, ele pensa que ela “tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras” (ASSIS, 1995, p. 73). Lembramos que, anteriormente, em sua descrição dessa senhora, o narrador dissera que seu temperamento era moderado, sem exageros, cujo rosto considerava “mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática” (ASSIS, 1995, p. 72). E essa descrição não condiz com uma visão tipicamente romântica. D. Conceição também se mostra uma leitora de romances, mas de romances condizentes com o perfil feminino da época. Ela pergunta ao rapaz se ele já leu **A moreninha**, de Macedo, diz que gosta muito desse tipo de narrativa mas que não se dedica tanto a elas por falta de tempo. A leitura, enfim, é o mote que inicia a conversa de ambos, cuja lembrança deixa o narrador intrigado até mesmo anos depois, afinal, ele inicia sua história da seguinte maneira: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (ASSIS, 1995, p. 72).

No texto “O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges”, Regina Zilberman afirma que esses autores, além de conceber uma imagem do leitor, “introduzem-na na tessitura do texto. Ao fazê-lo, revelam que estavam interessados

em manter vivo e aceso o diálogo com o leitor, o que aponta para o caráter social de suas obras” (ZILBERMAN, 1996, p. 108). No caso de Machado de Assis, Zilberman destaca a famosa interlocução e a apresentação de cenas de leitura, comparando, com base no poema “Pálida Elvira” e no conto “Questão de vaidade”, as concepções machadianas da leitura feminina e da masculina, respectivamente. Assim, para a autora, esse destaque na obra de Machado demonstra que este escritor acreditava no papel da leitura de “estabelecer o diálogo primordial sem o qual a literatura não subsiste” (ZILBERMAN, 1996, p. 120).

Em nossa contemporaneidade, essa inserção da leitura e do leitor na obra literária continua com força. Para ficar somente em um texto, citemos o conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, em que a menina “rica”, filha de livreiro, tortura a narradora “pobre”, que queria tomar emprestado um volume de Lobato:

[...] Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía **As Reinações de Narizinho**, de Monteiro Lobato.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. (LISPECTOR, 1998, p. 9-10)

Esse sofrimento durou dias, o livro nunca estava disponível para a narradora, até que a mãe da dona do livro entendeu a situação e disse que o livro sempre estivera lá. Ficou estarecida com a maldade da própria filha e ordenou que ela o emprestasse para que ficasse o tempo que quisesse. Isso era melhor que ganhá-lo: “‘pelo tempo que eu quisesse’ é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Assim, a leitura nesse conto é a leitura ansiada, prazerosa, do contato físico com o objeto livro. Tanto é que, depois de ter o livro em mãos, a menina o namorava, retardava a leitura, só para tê-lo em seu colo. E, no último período, a referência ao relacionamento amoroso é explícita: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Após esse apanhado da literatura ocidental e da brasileira, podemos ainda remontar a Piglia, que diz que haveria dois tipos de “leitores puros” na literatura, ou seja, aqueles que fazem da leitura um modo de viver: é o “leitor viciado, o que não

consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto”. Eles são “representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura” (PIGLIA, 2006, p. 21). Assim, nos textos literários, “aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica [...]; antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo” (PIGLIA, 2006, p. 21).

Nesse sentido, ao se representar cenas de leitura na própria literatura, ela

individualiza e designa aquele que lê, faz com que ele seja visto num contexto preciso, nomeia-o. E o nome próprio é um acontecimento, porque o leitor tende a ser anônimo e invisível. De repente o nome associado à leitura remete à citação, à tradução, à cópia, às diferentes maneiras de escrever uma leitura, de tornar visível que se leu (o crítico seria, nesse sentido, a figuração oficial desse tipo de leitor, mas evidentemente não o único nem o mais interessante). Trata-se de um tráfico paralelo ao das citações: uma figura é nomeada, ou melhor, é citada. Faz-se ver uma situação de leitura, com suas relações de propriedade e seus modos de apropriação. (PIGLIA, 2006, p. 24)

Para esse autor, perguntar o que é um leitor é o cerne da literatura, visto que tal questão “não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos, porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso” (PIGLIA, 2006, p. 25). Logo, narrar uma cena de leitura é trazer o leitor para dentro da literatura, é dar nome a ele. E nomear o leitor numa obra literária é considerá-lo como uma categoria, como alguém que assume importância capital nesta obra por meio de seus percursos de leitura.

Capítulo 2: A escrita e o escritor

A escrita faz de tal modo parte de nossa civilização que poderia servir de definição dela própria.

Charles Higounet, **História concisa da escrita**, p. 10.

Ao contrário da leitura, a escrita não possui um leque de acepções tão amplo. Martyn Lyons (1999, p.59), no capítulo “Práticas de leitura, práticas de escrita”, chama a atenção para o fato de a história da escrita não ter tanto destaque quanto a da leitura:

Historiadores de práticas de leitura e de apropriação literária vêm negligenciando a história da escrita há bastante tempo. Para uma visão mais completa das práticas culturais do passado, os historiadores devem olhar, de vez em quando, para a interface literária entre leitura e escrita.

A escrita é entendida como a codificação de um enunciado, de uma mensagem por meio de símbolos, sejam eles desenhos, ideogramas ou letras. Nesse sentido, a escrita teria surgido há milhões de anos, com as marcações nas pedras feitas pelos homens primitivos. Entretanto, como observa Charles Higounet em **História concisa da escrita** (1955), a escrita não é só um instrumento, pois “[m]esmo emudecendo a palavra, ela não apenas a guarda, ela realiza o pensamento que até então permanece em estado de possibilidade” (HIGOUNET, 2003, p. 09). Em outras palavras, a escrita é um tipo de linguagem que disciplina e organiza o pensamento em sua transcrição.

A importância da escrita é tão grande que a história da civilização pode ser dividida antes e depois dela. Podemos distinguir, então, a existência de povos iletrados em oposição a povos letrados (o que não significa dizer que estes são mais “intelectuais” do que aqueles) e povos que usam e que não usam o alfabeto, via de regra considerado uma das grandes “invenções” dos gregos. Para Higounet (2003, p. 10), pensando nessa relevância,

a escrita não é apenas um procedimento destinado a fixar a palavra, um meio de expressão permanente, mas também dá acesso direto ao mundo das idéias, reproduz bem a linguagem articulada, permite ainda apreender o pensamento e fazê-lo atravessar o espaço e o tempo. É o fato social que está na própria base de nossa civilização. Por isso a história da escrita se identifica com a história dos avanços do espírito humano.

Sobre essa distinção entre iletrados e letrados, Eric A. Havelock, em **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais** (1982), considera o peso da palavra “iletrado”, sendo muitas vezes confundida com “analfabeto”, “sem conhecimento”. A partir do momento em que se entende uma “cultura iletrada” como sinônimo de “cultura sem escrita” ou “pré-letrada”, é possível reconhecer uma outra perspectiva. Isso porque, antes do estabelecimento do alfabeto, o povo grego já possuía toda uma tradição intelectual que era repassada via oral. Assim, “[a] composição oral, tal como era praticada pelos mestres gregos, por certo não deve ser pensada como matéria de improviso, à maneira dos que fazem os cantores iugoslavos; nem deve entender-se o seu caráter em termos estritamente estilísticos” (HAVELOCK, 1996, p. 13).

Estabelecida a diferença, Havelock (1996, p. 14) faz uma abordagem historiográfica das obras-primas gregas arcaicas, considerando que houve produções orais dessas obras nos séculos não letrados e que elas vêm de uma tradição milenar. Ele levanta essa ideia como postulado devido ao fato de ser “impossível provar essa tese por métodos positivistas: a linguagem oral não produz fósseis”.

O autor considera o alfabeto grego como uma grande invenção, “como uma peça de tecnologia explosiva, revolucionária por seus efeitos na cultura humana, de uma maneira que nada tem de exatamente comum com qualquer outra invenção” (HAVELOCK, 1996, p. 14). Por volta de 700 a. C., ele foi a conclusão de um processo de experimentação que levou três milênios e jamais houve a necessidade de renová-lo, sendo os alfabetos cirílico e romano somente variantes do grego. Além disso, Havelock (1996, p. 14) assevera que esse alfabeto, “por causa de seu sucesso na resolução do último estágio do problema, trouxe à existência do que chamamos de ‘literatura’ no sentido moderno, isto é, pós-alfabético”.

Como se sabe, antes do alfabeto grego já existiam outros tipos de escrita, como a hieroglífica dos egípcios, a cuneiforme da Mesopotâmia e o “alfabeto” de

vinte e duas letras dos fenícios, bem como os ideogramas orientais. Esses sistemas remontam a centenas de anos antes do advento grego. Mas o que Havelock defende é “o ponto de vista de que as limitações dos escritos pré-alfabéticos obstou a que seu conteúdo jamais alcançasse o padrão de sofisticação da arte literária grega e das literaturas pós-gregas” (HAVELOCK, 1996, p. 15). Ainda de acordo com esse autor, “o alfabeto converteu a língua grega falada num artefato, deste modo separando-a do locutor e tornando-a uma ‘linguagem’, isto é, um objeto disponível para inspeção, reflexão, análise” (HAVELOCK, 1996, p. 16).

Apesar de ser leitor de Havelock, David Olson, em **O mundo no papel** (1994), questiona esse pressuposto da superioridade do alfabeto. Para Olson (1997, p. 25),

ao contrário do que se entendia tradicionalmente, o alfabeto não foi um produto do gênio, isto é, não representou o milagre da descoberta da fonologia das línguas, mas simplesmente a adaptação à estrutura silábica particularmente complexa do grego de um silabário concebido para a língua semítica. Além disso, um alfabeto tem utilidade limitada para representar uma língua monossilábica com muitos homófonos, como é o caso do chinês; nesse caso, um sistema logográfico apresenta muitas vantagens. Por outro lado, a simplicidade do alfabeto não constitui a causa mais importante de níveis elevados de domínio da escrita; muitos outros fatores afetam o grau de alfabetização dos países e dos indivíduos.

Este autor continua sua defesa contra pretensa superioridade do alfabeto citando o caso dos japoneses. Alguns diziam que as culturas alfabéticas teriam um nível mais elevado de proficiência escrita, entretanto, algumas culturas não-alfabéticas, como a japonesa, indicam um alto nível de escrita. As crianças do Japão “rotineiramente superam as crianças ocidentais nesse tipo de proficiência”, fato que “forçou-nos a admitir que nosso ponto de vista sobre a superioridade do alfabeto é, pelo menos em parte, um aspecto de nossa mitologia” (OLSON, 1997, p. 25).

Além deste, outros pressupostos são discutidos por Olson. São eles: a escrita como transcrição da fala; a superioridade da escrita em relação à fala; a escrita como órgão do progresso social; a escrita como desenvolvimento cultural e científico; a escrita como instrumento de desenvolvimento cognitivo. Para cada um desses pontos, Olson lança ideias suas e de outros autores que põem em xeque suas verdades.

Pensando em todos esses aspectos, surge uma questão: qual o objetivo da escrita? Para nós, imersos que estamos em toda uma cultura escrita, esse tipo de questionamento pode soar até estranho. Mas não é se pensarmos em sociedades que queriam preservar seus bens até então imateriais de um modo palpável, tangível e que fosse passível de acesso. Isso só foi possível com o advento da escrita. De acordo com Olson (1997, p. 19), “a nova compreensão do papel da escrita [...] poderá emergir de um exame crítico dos fatos [...]. O que vamos perder é a crença ingênua no mágico poder transformador do mero aprendizado da leitura, da escrita e do cálculo”. Assim, propõe uma visão mais crítica e menos romantizada da escrita. Talvez este seja o objetivo maior de seu livro.

Júlio Pimentel Pinto (2004, p. 33) lembra que Aristóteles provavelmente lançou a ideia de biblioteca, pois este se preocupou em preservar os textos das armadilhas da memória. Desse modo, a escrita era uma forma de eternizar as obras e não mais depender da memória humana. Pinto resume da seguinte maneira:

O objetivo da empreitada seria, nesses termos, claro: construir uma memória determinada e fixada na escrita para evitar a provisoriedade das memórias individualizadas, expressas na oralidade. Pretendia-se romper os limites da tradição oral, fundada em princípios individualizados de memorização (mesmo quando consideramos todos os recursos mnemotécnicos coletivamente dados), para inaugurar uma memória coletiva, materializada no espaço-biblioteca. (PINTO, 2004, p. 33)

A escrita, portanto, tem uma função preservadora e também de fixação, visto que a oralidade estava sujeita a uma mobilidade oriunda das dobras da memória. Por ser a reunião de vários textos escritos, a biblioteca faz parte dessa conservação promovida pela escrita: “lugar de memória coletiva pela disposição de acumular livros já escritos para legá-los ao futuro, lugar de exercitação de memória individual para que os livros existentes multipliquem-se e projetem sua sombra para muitos outros séculos, gerando outros livros, que serão incorporados à mesma biblioteca...” (PINTO, 2004, p. 35).

Se por um lado essa fixação da memória, dos textos na escrita sugira fixidez, imutabilidade e, por conseguinte, estagnação, por outro indica justamente o oposto. Isso acontece por meio da contestação de quem lê. O leitor pode muito bem subverter a imobilidade do escrito, pois a leitura

revela, pela variedade, a possibilidade de contínua reconstrução do passado: no lugar do Tempo, temporalidades; no lugar de um passado, infinitos passados. A leitura instala o lugar da crítica e cria condição para a existência da história, a volúvel história, com seus caprichos e oscilações de interpretação, com sua vocação crítica. (PINTO, 2004, p. 36)

De acordo com Chartier, em **Inscriver e apagar** (2005), o medo do esquecimento preocupou muito a Europa moderna. Por isso, recorreram à escrita como forma de cristalizar o passado, aquilo que não deveria se dissipar. Assim, a missão da escrita, como assentiu Havelock e também Pinto, foi “conjurar contra a fatalidade da perda” (CHARTIER, 2007, p. 9). Nesse mundo em que era fácil perder manuscritos, apagar as escritas e destruir livros, um outro perigo poderia surgir, paradoxalmente, devido ao sucesso da escrita:

o de uma proliferação textual incontrolável, de um discurso sem ordem nem limites. O excesso de escrita, que multiplica os textos inúteis e abafa o pensamento sob o acúmulo de discursos, foi considerado um perigo tão grande quanto seu contrário. Portanto, embora temido, o apagamento era, necessário, assim como o esquecimento também o é para a memória. (CHARTIER, 2007, p. 9)

Tão importante quanto a própria inscrição é o seu apagamento. Numa avalanche de escritos, nem todos poderiam ou deveriam persistir, pois provavelmente não haveria mais lugar para a existência de novos textos cunhados. O objetivo de Chartier é, portanto, pensar em “como algumas obras estão amparadas na ‘cultura gráfica’ de seu tempo ou, ao menos, em alguns de seus elementos para fazer da escrita a matéria de sua própria escrita” (CHARTIER, 2007, p. 11) e verificar que os processos das diversas formas de escrita, “públicas ou privadas, efêmeras ou duradouras, tornam-se assim o próprio material para a invenção literária” (CHARTIER, 2007, p. 16). Assim, das tabuletas de cera da Idade Média ao papel que temos hoje, toda uma ordem de materiais transcorreu nessa tradição escrita e, de um modo ou de outro, podem dizer respeito ao próprio escrito. Porém, para o autor, o

espelhamento do texto no texto, do escrito na escritura, não implica apenas objetos e técnicas. Ele mobiliza igualmente o registro de numerosas metáforas que designam a escrita. [...] Os objetos da escrita e os processos de publicação retornam, então, frequentemente de maneira realista ou metafórica, nas próprias

obras. Sem dúvida, essa representação literária dos objetos da escrita e dos processos de publicação deve ser compreendida como um desses procedimentos graças aos quais as sociedades tentam controlar a irresistível proliferação da escrita, reduzir a inquietante dispersão dos textos ou, como escreveu Foucault, “furtar-se à pesada e temível materialidade” dos discursos. (CHARTIER, 2007, p. 19-20)

Para não ampliarmos tanto nossa compreensão da tradição escrita, situemo-nos na escrita pós-alfabética, naquela que foi inaugurada, de acordo com Havelock, com os gregos por volta do ano 700 a. C. Partindo deste pré-requisito, tomemos os próprios gregos e também os romanos como ponto de partida. Higounet afirma que

[d]o ponto de vista material, toda escrita é traçada sobre um suporte ou, como se diz, sobre um registro “material subjetivo”, com auxílio de um instrumento manejado mais ou menos habilmente por um gravador ou por um escriba, seja fazendo incisões, com um estilete, seja com um produto colorante. Segundo esse ponto de vista, toda escrita apresenta uma série de caracteres que lhe são próprios e que pertencem ao grupo social, à língua e à época da qual ela é expressão, mas também ao registro material subjetivo, à natureza do instrumento, à mão e aos hábitos do escriba. (HIGOUNET, 2003, p. 15).

Nesse sentido, ainda de acordo com Higounet, os materiais mais comuns, usados desde os princípios da era escrita, são o papiro (Antiguidade), o pergaminho (Idade Média) e o papel (chineses). Para Chartier, os romanos, sobretudo, escreviam em tabuinhas de cera, utilizando uma espécie de estilete. Esse suporte continuou sendo usado na Idade Média e, nesse período, houve um abade e também poeta, Baudri de Bourgueil (1045-6 a 1130), “que fez dos objetos e práticas da escrita o tema de suas composições” (CHARTIER, 2007, p. 24). Isso porque, de acordo com o que escrevia, usava um tipo de suporte: “a cera das tabuletas, o pergaminho para a carta ou livro e a pedra para os epitáfios. Sua própria escrita, no entanto, salvo raras exceções, está sempre ligada ao estilete e às tabuletas” (CHARTIER, 2007, p. 25).

As tabuletas de cera, nesta época, eram usadas muitas vezes para os escritores escreverem seus originais, que posteriormente eram transcritos no pergaminho por escribas. Desse modo, há uma diferença entre compor e transcrever baseada, fundamentalmente, no material usado na escrita. O pergaminho era definitivo, enquanto a cera era uma espécie de rascunho que poderia ser rasurado.

Além disso, as ceras eram bem mais econômicas, pois o pergaminho era raro e, por conseguinte, oneroso.

Um ponto interessante sobre a escrita literária, que também pode ser ligado a Baudri, é o de a criação poética ser um ato de rememoração,¹⁰

permitindo a busca da matéria [*res*] e sua formatação (*collectio*) em nova composição [...]. A memória é descrita com frequência como uma coleção de tabuletas (*tabulae memoriae*) – e isso até em Hamlet, que deve apagar das *tables of [his] memory* todos os arquivos inúteis para conservar somente as palavras do fantasma: “Remember me” [...]. (CHARTIER, 2007, p. 33, grifo do autor)

Por isso, a memória é fundamental na transmissão dos poemas, visto que o poeta é visto como um cantor “cuja voz e suspiros habitam os cânticos” (CHARTIER, 2007, p. 33). É o que se entende desde a transmissão oral dos grandes poemas pelos gregos.

Se Baudri, na Idade Média, usou os objetos e as práticas relacionadas à escrita como matéria de suas composições poéticas, Cervantes insere em **D. Quixote**, além das relações mencionadas no texto anterior com a leitura, episódios relacionados à escrita, características que fazem desse romance um dos primeiros exemplares da autorreflexividade. Chartier analisa algumas passagens, como a do *librillo* de Cardênio e a da carta enviada a Dulcinéia e ditada por Sancho ao escriba, em que há o embate entre o esquecimento e a memória garantida pela escrita. Em relação a esse assunto, ele afirma que, nesse romance,

as palavras nunca estão protegidas dos riscos do desaparecimento: os manuscritos interrompem-se, assim como aquele que conta as aventuras do cavaleiro errante, os poemas escritos nas árvores que se perdem, os escritos nas páginas dos livros de memória podem se apagar, e a própria memória é falha. [...] O esquecimento é, no entanto, um recurso contra semelhante fragilidade da memória [...]. (CHARTIER, 2007, p. 81-82)

Sobre o *librillo de memoria* de Cardênio, gostaríamos de registrar uma curiosidade: encontrado por Quixote no caminho da Serra Morena, era um objeto

¹⁰ Segundo Chartier, essa noção está em CARRUTHERS, Mary. **The book of memory**. A study of memory in medieval culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Infelizmente, não conseguimos ter acesso a essa obra.

bastante comum na época. Era uma espécie de livreto de bolso. Suas folhas, brancas, eram cobertas por um revestimento que permitia que elas fossem apagadas e reescritas. Pressupõe-se, de acordo com Chartier (2007, p. 71), que eram usadas como rascunho que seria copiado posteriormente em outro suporte a fim de que pudesse ser apagado e reutilizado. Em **Hamlet** já existia a referência a um objeto semelhante, os *tables*, uma espécie de carnê de bolso que permitia a escrita sem a necessidade do tinteiro e da mesa. Também podia ser apagado. Hamlet, ao ter a revelação do espectro, diz que deve apagar das tábuas de sua memória tudo o que aprendera e anotar em seu carnê a lembrança que deve ter daquele momento em diante. Podemos, então, estabelecer a relação entre a escrita transitória, aquela que deverá ou não ser copiada em outro suporte, e a definitiva, que será a dos volumes, feita por um escriba ou pelo próprio escritor, provavelmente os que compõem uma biblioteca, por exemplo.

Essa transcrição de um livreto provisório para um volume definitivo é vista numa gravura do século XVII, em que o escritor Cyrano de Bergerac (1619-1655) é retratado. Bergerac parece realizar a cópia de um texto provisório, que geralmente era escrito nos livretos com uma espécie de lapiseira de metal e grafite, para outro suporte mais definitivo, escrito à mesa e com pena e tinteiro (cf. Anexos, Figura 9).

O próprio Bergerac, em **O outro mundo** (escrito entre 1642 e 1655), composto por **Os Estados e Impérios da Lua** e **História da República do Sol**, trata das relações entre o escrito, o leitor e o livro. Um exemplo é uma passagem em que Dyrcona, em sua viagem lunar, recebe de presente de seu guia dois livros, quase microscópicos, sem nada lembrar os livros terráqueos: não tinham folhas, não eram escritos em nenhum alfabeto. Eram livros sonoros. Para Chartier (2007, p. 168-169), esta obra “tem a intenção de lembrar que, em sua primeira idade moderna, as modalidades de inscrição e publicação do escrito ultrapassam, em muito, as formas apenas impressas”, bem como de fazer “com que toda a narração seja organizada em suas articulações e temas com base em uma apropriação multiforme do mundo e da escrita”. Leon Kossovitch lembra que as narrativas de Cyrano tratam das relações entre escrita e leitura, autor e leitor. Para ele, essas histórias compõem “o meta-livro com suas determinações: auto-referência e posição do autor. [...] **O outro mundo** vive do paradoxo. Oscilando entre a autonímia e a anonímia, apresenta uma relação pouco comum entre livro e autor” (KOSSOVITCH, 1974, p. 143-144).

Mais tarde, com a publicação de **A vida e as opiniões de Tristram Shandy** (1766), de Laurence Sterne, o tema da escrita também é abordado. Comicamente, Sterne exagera as possibilidades da narrativa, colocando à prova a ideia de que o romance seja capaz de reproduzir o cotidiano de um indivíduo. De acordo com Manuel Portela, o narrador não sabe como responder às questões impostas pela narrativa e, assim,

vê os fios narrativos proliferarem, as histórias intercalarem-se, encaixarem-se e interromperem-se umas às outras insistentemente. Misturando-se ainda com essa propagação, vê o dia a dia da escrita a querer contar a sua própria história, mostrando-se incapaz de se esquecer da natureza social da leitura e da materialidade do livro. A natureza das representações, e das suas estranhas ligações com a experiência e com o real, acabam por agitar ainda mais o mar das peripécias. A ficção do acto de escrever parece querer absorver a ficção gerada pela escrita, numa espécie de jogo entre o direito e o avesso da narrativa. (PORTELA, 1997)

Além de ficcionalizar o ato de escrever, **Tristram Shandy** acaba por “bibliotecatizar” o próprio romance, visto que é considerado uma espécie de pastiche de vários textos. Por isso, Portela afirma que nessa narrativa o imaginário literário é

o *continuum* de toda a cultura escrita, e em particular do livro impresso. Desta forma, este romance é também a amostragem improvável de uma biblioteca pessoal. Sterne foi frequentemente acusado de plágio por *samplar*, a torto e a direito, inúmeras obras e autores. (PORTELA, 1997, grifo do autor)

Já no primeiro quarto do século XX, outro autor que usou a ficcionalização do ato de escrever como mote para suas narrativas foi André Gide, especialmente com **Os moedeiros falsos** (1926) que, sem exageros, é uma obra paradigmática quanto aos rumos do romance moderno. Nesse sentido, ao lado de outras histórias, temos a de Édouard, um escritor que, em um diário, apresenta suas ideias para a composição de um romance, que terá como título **Os moedeiros falsos**. Édouard, na intimidade de seus escritos, pensa sobre o próprio gênero romanesco. Também há debates estéticos entre Édouard e outras personagens, como Laura, Sophroniska e Bernard. Numa dessas conversas, ele responde às mulheres, ao ser indagado sobre o tema de seu romance:

– Não existe, [...] e talvez seja isso o que ele tem de mais espantoso. Meu romance não tem tema. Sim, eu sei, o que digo parece estúpido. Digamos, se preferem, que ele não terá *um tema*... [...] Compreendam-me, eu gostaria de fazer entrar tudo nesse romance. Sem golpes de tesoura para interromper, aqui ou ali, a sua substância. [...] Para obter esse efeito, veja, invento uma personagem romancista, que coloco como figura central, e o tema do livro, se quiser, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e aquilo que ele pretende fazer com isso. (GIDE, 1987, p. 161, grifo do autor)

E o que são **Os moedeiros falsos**, de Gide, senão a invenção de “uma personagem romancista”, colocada “como figura central”, com o tema da “luta entre o que lhe oferece a realidade e aquilo que ele pretende fazer com isso”? Devido a essa construção de “romance dentro do romance” e também pelo que o autor escreveu em seu *Journal des Faux-Monnayeurs* (escrito entre 7 de junho de 1919 e 9 de junho de 1925), bem como nos outros *Journaux*, André Gide é conhecido como a origem do termo e da realização da *mise en abyme*.

Segundo Lucien Dällenbach, em *Le récit spéculaire*¹¹, a palavra *abyme* (ou *abîme*) é um termo técnico que foi tomado de empréstimo por Gide da arte e do estudo de brasões (heráldica) e corresponde ao centro de um escudo: “*Abîme*. – C’est le cœur de l’écu. On dit qu’une figure est en abîme quand elle est avec d’autres figures au milieu de l’écu, mais sans toucher aucune de ces figures”¹² (FORAS *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 17). Ela apareceu pela primeira vez em Gide no seu *Journal 1889-1939*, onde diz:

Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second “en abyme”. (GIDE *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 15).¹³

O que Gide queria com essa expressão, de acordo com Dällenbach (1977, p. 17), era a visualização da imagem de um escudo com sua própria miniatura em seu

¹¹ Todas as traduções ao português dos trechos citados desta obra são nossas.

¹² “Abismo. – É o coração do escudo. Dizemos que uma figura está em abismo quando ela está com outras no centro do escudo, mas sem tocar em nenhuma dessas figuras”. In: FORAS, A de. *Le blason, dictionnaire et remarques*. Grenoble, 1883. p. 6.

¹³ “O que seria muito mais, o que diria melhor o que desejei desde meus **Cadernos**, meu **Narciso** e **A tentativa**, é a comparação com o método do brasão que consiste, no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’”. In: GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948. p. 41.

centro. De forma geral, a *mise en abyme* é entendida como sendo uma narrativa dentro de outra; entretanto, em Gide, ela se dá por meio da inserção de uma personagem-escritora em seu ato de escrita, bem como da retroação da obra sobre o autor. Nas palavras de Souza (2005, p. 9), o procedimento gideano “introduz a multiplicação e a diversificação de representações do autor no interior da obra, o que lhe valeu o muito apropriado título de ‘narrativa especular’”. Assim, ao colocar o escritor em ação, a *mise en abyme* tenta capturar o sujeito da enunciação no próprio enunciado.

Dällenbach, após citar o *Journal* e a paixão pela heráldica de Gide, dá a sua definição de *mise en abyme*: “est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient”¹⁴ (DÄLLENBACH, 1977, p. 18). É importante ressaltar que Dällenbach, quando usa a palavra “obra” nessa definição não remete apenas às obras literárias, mas a qualquer manifestação artística. Assim, dá exemplos da *mise en abyme* pictórica (como o quadro **As meninas**, de Velásquez) e também da literária (como as cenas das marionetes no primeiro livro de **Em busca do tempo perdido**). Entretanto, a ênfase do autor é no fenômeno literário.

No tópico intitulado “Un héritage critique” (“Uma herança crítica”), Dällenbach cita os estudos de Claude-Edmond Magny (*Histoire du roman français depuis 1918*, de 1950) e os de Pierre Lafille (*André Gide romancier*, de 1954). Magny foi quem cunhou a expressão *mise en abyme* na crítica literária. Já Lafille usou os termos *métaphore spéculaire* (metáfora especular), *miroir intérieur du récit* (espelho interior da narrativa), *composition en abyme* (composição em abismo), *construction en abyme* (construção em abismo). Gerard Genette, em *Figures III* (1972), usa o sinônimo *structure en abyme* (estrutura em abismo). Entretanto, para Dällenbach, apesar de usarem praticamente o mesmo nome, nem todos os autores entendem a noção de *abyme* da mesma forma. Após comentar sobre *Paludes* e *Les Faux-Monnayeurs*, de Gide, o autor chega a algumas conclusões mobilizadas pelo que percebeu nessas narrativas. Em **Os moedeiros falsos**, por exemplo, Édouard diz o seguinte, acerca de seu diário: “C’est le miroir qu’avec moi je promène”¹⁵ (GIDE *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 45), numa referência a **O vermelho e o negro**, de

¹⁴ “É *mise en abyme* todo enclave que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contem”.

¹⁵ “É o espelho que carrego comigo”.

Stendhal, quando é afirmado que “Un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin” ¹⁶ (STENDHAL *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 46). Pensando nessa metáfora do espelho, Dällenbach batiza de “narrativa especular” (*récit spéculaire*) todo texto que recorrer ao seu conceito tríptico:

Tel que les auteurs l'utilisent sans le problématiser, le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières, comme chez Gide, se ramènent à trois figures essentielles qui sont la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre et qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut). Dans la mesure où ces trois réduplications peuvent toutes, en un certain sens, se rapporter à l'une ou l'autre modalité de la réflexion spéculaire, on s'explique la valeur emblématique et unifiante dont le miroir se trouve investi chez nombre de critiques. ¹⁷ (DÄLLENBACH, 1977, p. 51, grifo do autor)

Percebemos que Dällenbach se preocupa com o termo *mise en abyme* e suas correspondências. Como já foi dito, os autores que o estudaram o entenderam de formas diferentes, quando não conflituosas, usando a mesma expressão para fenômenos diferenciados. A partir daí, o conceito de *mise en abyme* é reformulado: “est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire” ¹⁸ (DÄLLENBACH, 1977, p. 52). Para que haja a *mise en abyme*, portanto, é necessária uma reduplicação dentro da narrativa, como se um espelho refletisse o que há na obra, e essa reduplicação acontece pelas três maneiras explicadas pelo autor.

Na segunda parte de seu trabalho, “Por une typologie du récit spéculaire”, Dällenbach propõe uma tipologia da construção em abismo, assumindo a expressão “narrativa especular”. O autor adverte que, depois de restabelecer a noção original

¹⁶ “Um romance é um espelho que passeia ao longo de um caminho”.

¹⁷ “Como os autores usam-no sem problematizá-lo, o termo *mise en abyme* reagrupa um conjunto de realidades distintas. Estas, como Gide, remontam a três figuras essenciais que são a *reduplicação simples* (fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança), a *reduplicação ao infinito* (fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança e que encalça ele mesmo um fragmento que..., e assim por diante) e a *reduplicação aporística* (fragmento supõe incluir a obra que o inclui). Na medida em que essas três reduplicações podem, de certa forma, se referir a uma ou outra modalidade da reflexão especular, explicamos o valor emblemático e unificante do qual o espelho se acha investido por um número de críticos”.

¹⁸ “É *mise en abyme* todo espelho interno refletido no conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especial”.

do vocábulo *abyme* desde Gide, houve divergências sobre as acepções do termo nos autores pesquisados, ou seja, um único termo pareceu misturar em si realidades distintas. Por isso, essa expressão poderia, sem violência, ser reduzida a três modalidades essenciais (DÄLLENBACH, 1977, p. 59). Entretanto, antes de demonstrá-las, o autor acredita ser importante dissertar de forma mais aprofundada sobre a reflexividade, entendida, de acordo com Paul Foulquié (*apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 60), como “retour de l’esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes”¹⁹.

É relevante, então, entender qual é o objeto da reflexão. Para Gide (*apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 61), é o próprio *sujet* da obra. Entretanto, a palavra *sujet* tem duas acepções: a de história contada (assunto, tema) e a de agente da narração (sujeito). Devido a essa ambiguidade da palavra, o autor retoma as clássicas distinções da linguística de Jakobson e distribui as reflexões em três tipos, baseando-se no enunciado, na enunciação e no código. Antes de explicá-las, Dällenbach comenta sobre o *sujet* da reflexão: “une réflexion est un énoncé qui renvoie à l’énoncé, à l’énonciation ou au code du récit”²⁰ (DÄLLENBACH, 1997, p. 62). Em outras palavras, o autor afirma que o enunciado, ao suportar a reflexividade, funciona ao menos sobre dois níveis: o da própria narrativa (onde continua a significar como todo outro enunciado) e o da reflexão (onde intervém como elemento de uma metassignificação, permitindo que a narrativa se tome como tema).

Levando todo esse percurso em consideração, o autor começa, então, a explicitar os tipos elementares de construção em abismo, que são a do enunciado, a da enunciação e a do código. Ao admitir que essas modalidades necessitam de abordagens separadas, sugere começar pela primeira. A *mise en abyme* do enunciado, também chamada de ficcional, é aquela que se revela como “une citation de contenu ou un résumé intertextuels”²¹ (DÄLLENBACH, 1977, p. 76). Logo, a construção em abismo do enunciado pressupõe intertextualidade, ou seja, seu conteúdo diz respeito a um ou a outros textos. Cremos que outro trecho é importante para explicar melhor esse conceito:

¹⁹ “retorno do espírito (da narrativa) aos seus estados e atos”. In: FOUQUIÉ, Paul. *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris: PUF, 1969, p. 620.

²⁰ “uma reflexão é um enunciado que retorna ao enunciado, à enunciação ou ao código da narrativa”.

²¹ “uma citação de conteúdo ou um resumo intertextuais”.

En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle resume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération e de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation.²² (DÄLLENBACH, 1977, p. 76)

O que gostaríamos de destacar nessa definição é o fato de a construção em abismo ficcional ser um enunciado que espelha outro enunciado, sem deixar de fazer parte do enunciado que a contém. Além disso, é relevante a função que o autor atribui a esse fenômeno, que é a de reforçar a estrutura da obra que o contém e realçar seu significado por meio do diálogo consigo mesma e também ser seu próprio “manual de interpretação”. Outro aspecto que Dällenbach (1977, p. 82) aponta como sendo essencial é que a “história dentro da história” deve ser *reflexiva*, ou seja, deve funcionar como espelho. A história de dentro deve guardar semelhanças com a história que a encalça, surtindo o efeito de repetição. Um exemplo clássico desse tipo de estrutura em abismo é a pantomima em **Hamlet**. De modo geral, esses são os aspectos da *mise en abyme* do enunciado que gostaríamos de ressaltar.

Em segundo lugar, Dällenbach trata da *mise en abyme* da enunciação. Para isso, diferencia a enunciação do enunciado. Enquanto a primeira é estruturação, fabricação e, portanto, processo, a segunda é estrutura, objeto fabricado, ou seja, produto. Assim, enquanto as construções em abismo de enunciado refletem o resultado de um ato de produção, as de enunciação põem em cena o agente e o processo dessa produção (DÄLLENBACH, 1977, p. 100). Nesse sentido, o autor afirma que a *mise en abyme* da enunciação, primeiramente, envolve os seguintes aspectos: “1) la “présentification” diégétique du producteur ou du récepteur du récit,

²² “Como ela condensa ou cita a matéria de uma narrativa, constitui um enunciado que se refere a um outro enunciado – e deste modo um traço do código metalingüístico; como ela é parte integrante da ficção que resume, faz-se nela o instrumento de um regresso e dá lugar, portanto, a uma repetição interna. Não é de se surpreender que a função narrativa de qualquer *mise en abyme* ficcional se caracterize fundamentalmente por um acúmulo das propriedades ordinárias da iteração e do enunciado ao segundo grau, a saber, a aptidão de doar à obra uma estrutura forte, para melhor garantir a significância, a fazê-la dialogar com ela mesma e fornecer a ela um aparelho de autointerpretação”.

2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception”²³ (DÄLLENBACH, 1977, p. 100). O traço comum a essas construções é que elas visam, por meio de algum artifício, tornar visível o invisível: as figuras do autor e do leitor ou os processos de produção e recepção presentes na obra.

Sobre essa questão do “invisível-visível” (*invisible-visible*), também chamado de “escondido-revelado” (*caché-révélé*), Dällenbach primeiro alude ao conceito de autor implícito: é o sujeito da narrativa (enunciativo), um indivíduo literário que é incluído na obra no momento em que o autor empírico é excluído dela. Esse “substituto autorial” (*substitut auctorial*) teria uma dupla função: por um lado atual, na medida em que revela o autor do livro lido naquele instante e onde ele mesmo está; e por outro retroativo, na medida em que indica uma obra anterior ou um conjunto romanesco (DÄLLENBACH, 1977, p. 102). Dällenbach indica que o melhor exemplo dessa *mise en abyme* do trabalho produtor antes de ***La maison de rendez-vous***, de Robbe-Grillet, é ***Le docteur Pascal***, de Zola.

O autor afirma que o que foi dito sobre o processo de escrita e sobre o escritor igualmente pode ser dito sobre a recepção e o receptor. O leitor implícito seria o correspondente simétrico do autor implícito. De acordo com um esquema proposto por Dällenbach, a reflexão ligaria autor e leitor implícitos. O autor age na reflexão, que por sua vez age no leitor. Da mesma forma, a reflexão ligaria a personagem produtora e a receptora. A construção em abismo enunciativa acontece, portanto, quando existe uma relação de dupla troca entre autor implícito e personagem produtora, bem como entre leitor implícito e personagem receptora. Ampliando esse esquema, Dällenbach propõe que o autor e o leitor implícitos sejam ligados ao autor e ao leitor empíricos. Assim, a *mise en abyme* enunciativa também acontece quando há ligações entre a personagem produtora e o autor e a personagem receptora e o leitor. Podemos exemplificar com **Os moedeiros falsos**: Édouard é um escritor que revela seu processo de escrita e também seus percursos de leitura.

²³ “1) a “presentificação” diegética do produtor ou do receptor da narrativa, 2) a evidenciação da produção ou da recepção como tais, 3) a manifestação do contexto que condiciona (que condicionou) essa produção-recepção”.

Antes de definir a *mise en abyme* do código, Dällenbach resgata o sentido etimológico e metafórico da palavra “texto”, referindo-se aos seus correlatos “tecido”, “tessitura”, “trama”. Tudo isso indica que o texto é uma estrutura, é a construção em abismo do código. Ao colocá-lo em evidência, a estrutura irá justamente espelhar o funcionamento do código. Como exemplo de seu “estado puro”, o autor cita **Doutor Fausto** (1947), de Thomas Mann, em que os termos da música podem ser interpretados como a técnica romanesca. Entretanto, esse tipo de *mise en abyme* se manifesta de outras formas: a extensão à arte poética (*art poétique*), ao debate estético (*débat esthétique*), ao manifesto (*manifeste*), à crença (*credo*) e à indicação sobre a finalidade que o produtor atribui à obra ou que a obra atribui a ela mesma (*indication sur la finalité que le producteur assigne à l’œuvre ou que l’œuvre s’assigne elle-même*) (DÄLLENBACH, 1977, p. 130). Como exemplos dessas manifestações, o autor cita, respectivamente, as seguintes situações: os túmulos de Myrtis e Megano na **Psyché** de La Fontaine; a crítica ao romance tradicional em **Os moedeiros falsos**; a proposta de Lantier em **Le ventre de Paris**; os atos de fé místico-literários de Sandoz em **L’œuvre**, de Zola e a visão terapêutica e recreativa da literatura de Rabelais (DÄLLENBACH, 1977, p. 130). Entretanto, existe uma condição para que essas situações sejam de fato *mises en abyme*: elas devem ser assumidas

par le texte de manière assez visible pour que la réflexion métatextuelle puisse opérer à la façon d’un *mode d’emploi* et disposer la lecture à s’acquitter moins difficilement de sa tâche : refaire, comme dans un miroir, ce que son envers symétrique a fait avant elle; prendre l’œuvre pour ce qu’elle veut être prise.²⁴ (DÄLLENBACH, 1977, p. 130, grifo do autor)

Assim, de modo geral, a *mise en abyme* do código é aquela em que a obra se volta sobre si, refletindo textualmente sobre si mesma, revelando o funcionamento da própria narrativa. Para nosso trabalho, essas noções de Dällenbach são bastante produtivas, visto que as obras de Osman Lins apresentam algumas das estruturas em abismo apontadas, em especial a da enunciação e a do código. Entretanto, como já existem importantes trabalhos sobre a metatextualidade/

²⁴ “pelo texto de maneira completamente visível para que a reflexão metatextual possa operar à maneira de um *manual* e dispor a leitura a pagar menos dificilmente sua tarefa: refazer, como um espelho, o que o seu contrário simétrico fez antes dela; tomar a obra para que ela queira ser tomada”.

metaficcionalidade ²⁵ em Osman Lins, a noção de construção em abismo enunciativa, em que leitor e escritor são presentificados na própria narrativa literária, será mais aproveitada em nossas colocações, de acordo com nossa proposta.

Antes de continuar nossos comentários acerca da presença do escritor dentro da literatura, falemos um pouco sobre essa controversa figura fora do contexto literário. Uma das questões que mais agitam os debates sobre o autor é a intenção, ou seja, “a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto” (COMPAGNON, 1999, p. 47). Compagnon propõe um olhar sobre os dois caminhos críticos acerca desse aspecto: o antigo, segundo o qual a busca da intenção do autor era a busca do sentido da obra (século XIX), e o moderno, que denuncia e critica a postura anterior (século XX). Saindo um pouco dessa zona conflituosa, Compagnon aponta uma outra alternativa, que é a do leitor como critério para a significação literária. Traçado o roteiro, Compagnon realiza uma aprofundada jornada pelos caminhos do autor como critério literário. Façamos algumas paradas.

Como, a partir do século XX, os estudiosos da literatura buscaram erigi-la, bem como sua teoria, ao *status* de ciência, não seria mais possível analisar obras de acordo com um ponto de vista extremamente subjetivo. Assim, o ponto mais frágil dessa subjetividade foi atingido: o autor. Se antes era quase que obrigatório o conhecimento da biografia de quem escrevia um texto literário, a partir dos formalistas, estruturalistas e *new critics* essa necessidade foi ao chão, posto que a especificidade da literatura “é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor” (COMPAGNON, 1999, p. 48).

De acordo com o estudioso francês, alguns textos inaugurais são importantes nesse debate: o prólogo de **Gargântua** (1534), de Rabelais, em que critica a busca do “sentido oculto” de uma obra; **Contra Sainte-Beuve** (1954), de Proust, em que afirma que a biografia de um autor não explica a sua obra e “Pierre Ménard, autor do Quixote” (**Ficções**, 1944), em que Borges trata do tempo como determinante da

²⁵ Entendemos a metaficcionalidade nos termos de Linda Hutcheon: “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”. Em nossa tradução: “‘Metaficção’, como agora é chamada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a própria narrativa e/ou a identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1).

autoria. Posteriormente, destaca a tese da morte do autor, que começou com Barthes no artigo “A morte do autor”, de 1968. Foucault também polemizou com a conferência “O que é um autor”, em 1969, que mais tarde foi publicada em livro. Barthes tirou a presença da figura autoral, afirmando que autor é apenas aquele que escreve, que o texto é linguagem. Para Compagnon (1999, p. 52),

a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard.

De fato, o que a tese da morte do autor deixa entrevista é a questão da intenção, da relevância ou não da crítica biografista. Assim, toda essa discussão parece sempre voltar ao início, ou seja, a busca e a posterior refutação da intenção do autor. Enfim, resumindo com Compagnon, não há como negar a existência desse caráter intencional, já que quem produz um texto literário é um ser humano. O problema é como a leitura, a interpretação será feita:

O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana. Não se deduz que estejamos limitados a procurar intenções na obra, mas que o sentido do texto esteja ligado à intenção do autor, ou mesmo que o sentido do texto *seja* a intenção do autor.

[...]

Assim, a presunção da intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários [...]. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 1999, p. 95-96, grifo do autor)

Voltando à questão da presença da figura criadora dentro do próprio texto artístico, já citamos, fora da literatura brasileira, sobre a qual falaremos mais adiante, Shakespeare, Cervantes, Bergerac (séculos XVI-XVII), Sterne (século XVIII) e Gide (início do século XX). Ainda no século XX, Borges, como foi levantado no capítulo primeiro, trata da questão da autoria de maneira bastante peculiar em “Pierre Menard, autor do **Quixote**”. Neste texto, o narrador fala das obras visíveis de

Menard, já morto, e de sua obra inacabada: a escritura do **Quixote**. Assim o narrador descreve esta empreitada:

Esta obra, talvez a mais significativa do nosso tempo, consta dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do **Dom Quixote** e de um fragmento do capítulo vinte e dois. Sei que esta afirmação parece um dislate; justificar este “dislate” é o objectivo primordial desta nota.

Dois textos de valor desigual inspiraram a empresa. Um é aquele fragmento filológico de Novalis — o que tem o número 2005 na edição de Dresden — que esboça o tema da total identificação com um autor determinado. Outro é um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote na Wall Street. Como todo o homem de bom gosto, Menard abominava estes carnavais inúteis, só aptos — dizia — para ocasionar o plebeu prazer do anacronismo ou (o que é ainda pior) para nos encantar com a idéia primária de que todas as épocas são iguais ou de que são diferentes. (BORGES, 1998)

Desse modo, a maior obra de Menard eram os trechos que conseguiu escrever do **Dom Quixote**. Menard não queria copiá-los, porque senão não seriam dele, tampouco estilizá-los. Como justifica o narrador, Menard se identificava com Cervantes, por isso também a escolha da obra, e abominava os livros que colocam personagens de um determinado tempo em outro completamente diferente. O mais assombroso de tudo é que, apesar de serem as mesmas palavras, as mesmas sequências, os trechos de Cervantes e os de Menard não eram iguais: a linguagem, a ideologia e o estilo de Cervantes eram até esperados em seu tempo, já os de Menard tinham tendências arcaizantes. Sobre isso, discorre o narrador:

Também é vivo o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard — estrangeiro mesmo — sofre de uma certa afectação. Não sucede o mesmo com o do precursor, que maneja com desenvoltura o espanhol corrente da sua época.

Não há exercício intelectual que por fim não seja inútil. Uma doutrina filosófica ao princípio é uma descrição verossímil do universo; passam os anos e é um simples capítulo — quando não um parágrafo ou um nome — da história da filosofia. Na literatura, esta capacidade final é ainda mais notória. O **Quixote** — disse-me Menard — foi acima de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão, e quiçá a pior. (BORGES, 1998)

Enfim, a configuração da autoria, do escritor, não se dá somente pelo texto, pela sequência de palavras, mas também por tudo aquilo que o rodeia e que o distingue como indivíduo: o seu idioma, o seu pensamento, a ideologia dominante, a sua época.

Nas produções mais recentes também há a representação da escrita. Exemplifiquemos com duas obras já citadas no capítulo anterior: **O leitor**, de Bernhard Schlink e **A menina que roubava livros**, de Markus Zusak. Além de tratarem da leitura, as duas narrativas expõem o ato da escrita. No primeiro livro, o narrador, Michael Berg, somente deixa explícito o fato de que escreveu literalmente a história no último capítulo, depois de dez anos da morte de Hanna:

Desde então a nossa história se escreveu várias vezes em minha cabeça, sempre um pouco diferente, sempre com novas imagens, novos retalhos de atitudes e pensamentos. Assim, ao lado da versão que escrevi há muitas outras. A garantia de que a história escrita é a certa está no fato de eu tê-la escrito e de não ter escrito as outras versões. A versão escrita quis ser escrita, as muitas outras não o quiseram. (SCHLINK, 2009, p. 237-238).

Neste trecho, Berg põe à prova a confiabilidade de seu escrito, afirmando que em sua mente outras imagens se pintaram, entretanto, garante que o que escreveu é “verídico”, ou seja, só poderia escrever a verdadeira versão dos acontecimentos. Mais adiante, Berg justifica a escrita de suas memórias:

Primeiro quis escrever nossa história para livrar-me dela. Mas para esse objetivo as lembranças não vieram. Então notei como nossa história estava escapando de mim e quis recolhê-la de novo por meio do trabalho de escrever, mas isso também não destravou as memórias. Há alguns anos deixo nossa história em paz. Fiz as pazes com ela. E ela retornou, detalhe após detalhe, de uma maneira redonda, fechada e direcionada que já não me deixa triste. Que história triste, pensei durante muito tempo. Não que eu pense que agora ela é feliz. Mas penso que é verdadeira e, diante disso, perguntar se é triste ou feliz é algo que não faz sentido. [...] Talvez eu tenha escrito a nossa história porque queria mesmo me ver livre dela, ainda que isso não seja possível. (SCHLINK, 2009, p. 238)

O que percebemos é que Michael, ao mesmo tempo em que quis se ver livre de sua história com Hanna por meio da escrita, acabou por querer resgatar essa história, que estava escapando dele, escrevendo-a. Assim, o ato de escrever é colocado com objetivos opostos: o de se libertar e o de se prender. Entretanto, o

resgate dessa história que já estava escapando foi o que justamente conseguiu libertar Michael: ao escrever sua relação com Hanna, conseguiu deixar de lado os questionamentos que tanto o afligiram durante sua vida, como a culpa que sentia por acreditar que a renegou, que a traiu, que foi o responsável por sua morte.

No caso de **A menina que roubava livros**, dois personagens se destacam quanto ao ato de escrever: a própria Liesel e o judeu Max Vanderburg. Assim como a leitura os uniu, a escrita os aproxima. Os dois escreviam no porão da casa dos Huberman; entretanto, Max foi quem primeiro começou seus escritos e desenhos, como prova de amizade à menina. Arrancou as páginas do **Mein Kumpf**, de Hitler, pintou-as de branco e, sobre elas, escreveu histórias destinadas a Liesel. É interessante essa forma de palimpsesto que Max criou: metaforicamente, pode ser entendida como a sobreposição do amor e da amizade aos ideais nazistas. A primeira narrativa que ele escreveu, **O vigiador**, foi um presente de aniversário à garota. Já que ele não podia comprar um presente para ela, resolveu recriar, por meio da escrita e de desenhos, o encontro dos dois. Já o segundo livro de Max continha diversas histórias e rabiscos, mas a que mais se destacava era **A sacudidora de palavras**. Como um conto de fadas, ilustra o nascimento da ideologia nazista, que foi justamente a disseminação de um discurso, e a resistência de uma menina, a sacudidora de palavras, que é Liesel. A escrita, para Max, além de ser uma forma de demonstrar seu carinho pela jovem amiga, foi uma das maneiras que ele encontrou de passar seu tempo, já que vivia escondido, e também um registro do que aconteceu à sua vida, à de sua família, bem como de todo judeu que foi desprezado na Alemanha de Hitler.

Já Liesel começa a escrever quando era uma adolescente. Três dias depois de ter um ataque de fúria, rasgar um livro na biblioteca de Ilsa e deixar uma carta em seu gabinete, ganhou da mulher do prefeito um livro preto, sem nada escrito, pautado, que deveria ser escrito pela menina, pois, segundo a sra. Herman, Liesel sabia escrever muito bem. Esse presente foi muito bem aceito:

Como se veio a constatar, Ilsa Herman não deu apenas um livro a Liesel Meminger nesse dia. Deu-lhe também um motivo para passar tempo no porão – seu lugar favorito, primeiro com o pai, depois com Max. Deu-lhe uma razão para ela escrever suas próprias palavras, para ver que as palavras também lhe tinham dado vida.

– Não se castigue – a menina a ouviu dizer outra vez. Mas haveria castigo e sofrimento, e haveria também felicidade. Em escrever. (ZUSAK, 2007, p. 469)

Dessa forma, a escrita ajudou Liesel a passar por um momento difícil. No caderno, ela narrou a sua própria história e sua relação com os livros. De acordo com a narradora, “[o] livro era dividido em dez partes, todas as quais haviam recebido títulos de livros ou histórias e descreviam o modo como cada um havia afetado sua vida” (ZUSAK, 2007, p. 472). É justamente essa a estrutura da história contada pela Morte, que só foi possível porque encontrou o livro de Liesel no dia do bombardeio à rua da menina, quando todos morreram e somente ela sobreviveu.

Chegando ao contexto brasileiro, o escritor/autor no texto literário, assim como a do leitor, começa no Romantismo. Citamos, anteriormente, Alencar introduzindo o leitor em seus romances, e não é diferente em relação ao autor. Relembramos o exemplo de **Senhora** em que, assim como em **Lucíola** (1862) e **Diva**, há uma carta ao leitor, assinada, nesse caso, por “J. de Al.”:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro. (ALENCAR, 1997, p. 3)

Esse tipo de advertência ao leitor é uma forma de dar mais realismo à obra, a fim de dar a impressão de que o que vai ser contado aconteceu de fato, mas com alguns ajustes desse “editor”. No decorrer da obra, esse narrador editor se manifesta em primeira pessoa, seja do singular ou do plural, justificando suas escolhas:

Não *acompanharei* Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da corte, onde viu, jungido ao seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.

Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidi do destino dessa mulher singular. (ALENCAR, 1997, p. 7, grifo nosso)

Afastemos indiscretamente uma dobra do reposteiro que recata a câmara nupcial. (ALENCAR, 1997, p. 53, grifo nosso)

Como também já foi referido no texto anterior, várias obras de Machado de Assis, em nosso período realista, apresentam como personagens leitores-escritores. É o caso de **Memórias póstumas de Brás Cubas**. O próprio título, ao conter a palavra “memórias”, aponta para um tipo textual, e no prólogo descobrimos que tais memórias foram escritas pelo próprio Cubas após sua morte:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (ASSIS, 1997, p. v).

Outra obra de Machado que sempre é lembrada pela ficcionalização do produtor, mesmo que de um diário íntimo, é **Memorial de Aires** (1908). Esse diário corresponde a dois anos da vida do Conselheiro Aires – 1888 e 1889 – e respeita as convenções do gênero: possui datas; revela fatos do cotidiano de seu autor, suas relações e pensamentos, inclusive suas leituras, como Shelley e Thackeray.

Dentre nossas narrativas contemporâneas, citemos **São Bernardo** (1934), de Graciliano Ramos. Nele, Paulo Honório conta sua história, mas também é mostrado o modo de produção dessa enunciação. Primeiro, ele opta pela construção de seu livro “pela divisão do trabalho” (RAMOS, 1996, p. 5), ou seja, cada um de seus conhecidos trataria de um aspecto, como o estilo, as citações, a gramática. Depois, vendo que desse jeito não daria certo, Paulo Honório resolve escrever sozinho:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão de potoqueiro. (RAMOS, 1996, p. 8)

Outra narrativa que é lembrada nesse sentido é **A hora da estrela** (1977), de Clarice Lispector, em que o escritor Rodrigo S. M. narra a vida da nordestina Macabéa, ironizando o seu próprio estilo e dialogando com o seu leitor:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe

escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. (LISPECTOR, 1999, p. 12)

Nesse momento, o narrador quase que pede desculpas ao leitor, de modo irônico, pela narrativa que irá desenvolver. Por meio da metáfora do coágulo, se questiona sobre se a narrativa faz parte dele como autor. Além disso, também problematiza a questão da verossimilhança, não excluindo da “invenção” a “verdade”. Um pouco mais adiante, ao revelar seu nome, Rodrigo também comenta sobre a sua forma:

Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (LISPECTOR, 1999, p. 13)

Vemos aí a revelação de que irá fazer um “relato antigo”, ou seja, uma história linear, numa crítica aos “modernosos” que fazem de tudo em nome da originalidade. Assim, **A hora da estrela** presentifica o fazer literário por intermédio da figura de Rodrigo que, à medida que vai narrando a história de Macabéa, comenta sobre esse processo.

Vários outros autores brasileiros também inseriram a escrita e/ ou o escritor em suas narrativas, como Érico Veríssimo, com **O resto é silêncio** (1943), e Rubem Fonseca, com **O caso Morel** (1973). Para ficar com um caso mais recente, mencionemos o escritor Bernardo Carvalho. Dentre suas obras, está **Mongólia** (2003), que usa dois diários e um relato como formas narrativas. Essas três narrativas se relacionam, visto que o primeiro diário é o de um fotógrafo que se perdeu na Mongólia, o segundo é o de um diplomata que viajou ao país em busca desse rapaz e o relato é o do superior desse diplomata (quem o enviou para a missão de encontrar o fotógrafo). Nesse relato, o diplomata veterano revela seu desejo de ter sido um escritor:

Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty

aos vinte e cinco anos, sendo que agora, aos sessenta e nove, já não tenho nem mesmo a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e talento. (p. 11)

Entretanto, o produto de seus pensamentos acerca da história do fotógrafo e de seu funcionário acabam por se tornar um romance. Os diários de viagem, que num primeiro momento não teriam nenhuma proximidade entre si, ao serem lidos e entendidos pelo narrador, se completam e se fundem no relato desse mesmo narrador.

Recentemente também há um fenômeno interessante de narrativas no Brasil que fundem ainda mais os mundos “empírico” e “ficcional”. São as chamadas metaficções biográficas, em que escritores consagrados nacionais são protagonistas de romances. Sobre isso, Cinthya Costa Santos constata que

há significativa quantidade de obras nacionais elaboradas a partir do deslocamento de escritores, enquanto entidades empíricas e históricas, para o universo ficcional. Narrativas ora panegíricas ora burlescas, o certo é que esta tipologia romanesca resulta de pesquisas sistemáticas sobre a biografia, a produção artística e o contexto histórico no qual se inscrevem personalidades como Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector, Graciliano Ramos etc. A narrativização destas existências é, desse modo, fruto da devassa de documentos e códices em busca de poemas, contos, cartas, crônicas, textos apócrifos, bilhetes, manuscritos; elementos, posteriormente, enxertados na estrutura narrativa. (SANTOS, 2007, p. 1)

Ana Miranda é uma das escritoras que fizeram desse tipo de romance um projeto literário. São dela **Boca do Inferno** (1989), **A última quimera** (1995), **Clarice** (1996) e **Dias & Dias** (2002), por exemplo, em que retrata, respectivamente, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias. Outra narrativa significativa nesse sentido é **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis (1991), de Haroldo Maranhão.

Se no século XIX o autor era considerado pela crítica como via de interpretação da obra literária, no decorrer do século XX essa noção foi repudiada por algumas vertentes. Entretanto, a literatura, e em especial as produções mais

recentes, faz questão de não anular a figura produtora e/ ou a escrita nela mesma. Por que isso acontece? Podemos fazer um paralelo com o que dissemos anteriormente, ao comentar sobre a leitura e o leitor: inserir a escrita e o escritor no texto literário é, de certa forma, privilegiá-lo, colocá-lo como categoria narrativa, não como peça chave na interpretação/ análise, mas como integrante de todo o processo que envolve a literatura. Vejamos, então, como Osman Lins realiza essas inserções em seus textos.

PARTE II

A FORMAÇÃO DA LEITURA E DA ESCRITA NAS NARRATIVAS DE OSMAN LINS

Capítulo 1: O visitante

A solidão, o vago desespero no qual ambos se agitavam, parecia uni-los. Sim, era isto. Era a identidade de seus destinos que provocava aquela atração.

Osman Lins, **O visitante**, p. 30.

Vencedor do prêmio Fábio Prado, em 1954, **O visitante** é a primeira experiência de Osman Lins no gênero romance. Publicado em 1955, a ideia original dessa narrativa seria tornar-se um dos contos de **Os gestos**, volume que veio a público somente em 1957. Seguindo essa constatação de que o romance derivou do conjunto de contos, é interessante observar o que o próprio Lins, no prefácio “O outro gesto”, datado de 1975 (após **Avalovara**, portanto), afirmou sobre eles:

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao *tema da impotência* (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem, etc.), minha ambição centrava-se em dois itens: lograr uma frase tão límpida quanto possível e, não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse. [...] Embora não seja meu livro de estréia, a maior parte dos trabalhos nele presentes já existiam quando publicado **O visitante**. (LINS, 1994b, p. 7, grifo nosso)

Logo, há estreita relação entre o volume de contos e o romance, especialmente quanto ao aspecto temático. Não há dúvidas de que **O visitante** tem na impotência um de seus eixos, visto que o casal protagonista, Artur e Celina, demonstram fraqueza ante a vida e as relações um com o outro. Todavia, no

romance, diferentemente do que acontece nos contos, Lins acrescenta os temas da escrita e da leitura, ainda que de modo incipiente.

O enredo se resume no relacionamento entre Artur e Celina. Ambos são professores: ele leciona em colégios e ela ensina as primeiras letras em casa. Casado, próximo dos cinquenta anos, pai de cinco filhos, Artur vai à casa de Celina, moça solteira aos quarenta anos, para matricular seu caçula. Artur se mostra impotente em relação à sua mulher, Leonor, e à sua profissão. Celina não conseguiu um rapaz para se casar e tenta vencer a solidão por meio de suas crianças e da religião, bem como encontra distração em sua amizade com Rosa, outra professora. Desse encontro nasce um afeto que evolui em direção a uma relação íntima devastadora para Celina e seu mundo de pretensas certezas. De forma sucinta, Lins delimita essa narrativa:

É a história de um indivíduo de aspecto inofensivo, cuja fraqueza contém uma terrível capacidade de destruição. Despertando a piedade, manejando com habilidade extrema o logro e a calúnia, exerce a ação de um ácido sobre as vidas dos que dele se aproximam. Duas mulheres são vitimadas, de modo diferente. Uma delas morre. A outra, viva, morre em espírito: sua fé, sua tranqüilidade, a virgindade, a esperança, as afeições e até as lembranças perecem. (LINS *apud* IGEL, 1988, p. 43)

Quanto à estrutura, o romance se divide em três cadernos, seguindo cronologicamente a história de Artur e Celina. O primeiro caderno compreende do primeiro diálogo até a primeira relação sexual entre os dois; o segundo trata das mudanças na vida da protagonista advindas de sua “poluição”, passando pela calúnia contra Rosa até o aborto de Celina. Já o terceiro é a revelação do caráter de Artur: Celina descobre todas as manobras dele, que culminaram indiretamente na morte de Rosa e na tentativa frustrada de Celina de expiar seus pecados publicamente por meio de uma nova gravidez.

É notável o fato de o livro se estruturar em “cadernos”. Sobre esse tipo de objeto, o caderno, Ivo Castro afirma que,

[e]timologicamente, “caderno” (do *Lat. quaternu*) é uma folha de papel dobrada duas vezes, de modo a formar um conjunto de quatro fólhos; por extensão, a designação aplica-se a todo o conjunto de folhas dobradas com quatro ou mais fólhos; um jornal é constituído por cadernos soltos, assim como um livro o é por cadernos cosidos e ligados entre si na lombada. [...]

Alguns tipos de caderno – e nomeadamente os de dimensões mais pequenas, “de algibeira” – surgiram ou multiplicaram-se em finais do século XIX e princípios do XX. Tanto que é possível associar a experiência dispersiva do sujeito moderno à prática de tomar apontamentos rápidos num caderno, de modo a não perder nenhuma ideia nem sensação. (CASTRO, [19--], p. 8-9)

Lembrando-nos do que abordamos no capítulo anterior acerca da escrita, esse hábito de “tomar apontamentos rápidos num caderno” ou caderneta é um motivo que já aparece em Shakespeare e Cervantes, por exemplo, o que denota o carácter de anotação, exercício desse objeto. Sandra Nitrini (2003, p. 115), em “A posse da expressão e o vulgar da vida”, um dos poucos artigos publicados sobre o romance em questão, chama a atenção para essa divisão que ela considera como “incomum”. Para ela, o caderno

remete às idéias de exercícios escolares e à composição material do livro. No primeiro caso, a significação de que é potencialmente revestida a divisão do romance em partes tem ligação com a atuação profissional de Celina e Artur [...]. No segundo caso, desponta um traço importante da concepção literária de Osman Lins: a aproximação entre literatura e trabalho de artesanato.

Regina Igel, em **Osman Lins: uma biografia literária** (1988), acredita que essa denominação seja irônica. Como esse romance foi considerado intimista por Adonias Filho, a relação com Machado de Assis foi buscada. Essa ironia seria, portanto, uma “brincadeira de tipo machadiano a lembrar curiosa coincidência entre uma terminologia de sala de aula e o tédio sentido pelo professor Artur” (IGEL, 1988, p. 45).

Acrescentamos, ainda, que essa divisão em cadernos pode ser entendida de forma mais ampla, além da profissão das personagens, da literatura como trabalho artesanal e da ironia. Em relação ao conjunto de sua obra, pode metaforicamente indicar o exercício de uma escrita, a inauguração de uma poética, considerando mais uma vez o fato de essa ser a primeira narrativa longa de Lins.

A crítica é unânime ao situar **O visitante** na trajetória de Lins: narrativa precursora, mesmo que timidamente, do rigor artesanal de sua poética, da estrutura orquestrada de seus textos. Apesar de ser classificado como um romance tradicional, ainda que moderno, o envolvimento entre Artur e Celina antecipa a

construção arquitetônica que será, nas décadas de 1960 e 1970, a assinatura osmaniana. Igel (1988, p. 44) considera que este

romance, embora não deixasse ver, na altura em que foi escrito, grande originalidade da parte da imaginação de Lins, já revelava, no entanto, algumas das qualidades que o iriam distinguir como o rigoroso escritor que foi, um matemático da prosa. Estas qualidades se referem principalmente ao meticuloso método de armação do romance, através do qual se pode notar uma aparente convivência espiritual do autor com a obra de Machado de Assis.

Calcado nos moldes do romance psicológico, **O visitante** contém os elementos característicos desse tipo de narrativa: início *in media res*, predomínio de ações em ambientes internos, poucas personagens, tempo não muito alongado, narrador onisciente e não-intruso. Isso se comprova com o enredo iniciado por meio de um diálogo entre o casal em que já se pode antever uma relação mais próxima entre os dois; com os encontros acontecendo em casa de Celina; com a intervenção de poucas personagens secundárias (Rosa, Leonor, o vigário); com a duração linear dos eventos que pouco ultrapassa um ano.

Nitrini (2003, p. 106) destaca também a técnica usada na narração: “Neste romance foi utilizada uma técnica que, por vezes, lembra a do teatro, pois coloca em cena em quase todas as páginas apenas duas personagens”. Isso é bastante visível em **O visitante**, pois os capítulos se assemelham a cenas e os cadernos, a atos. E, nessas cenas, sempre aparecem ou Artur e Celina ou Rosa e Celina em seus diálogos. O fator preponderante para a configuração do romance em relação ao drama é, claro, a presença de um narrador que dá conta de todos os detalhes, embora seja um narrador até certo ponto objetivo, por não se delongar tanto em descrições.

Ainda em relação à técnica, em especial a que se refere à construção das personagens, o próprio Lins, em entrevista a Maurítônio Meira, afirmou o seguinte:

Usei, na apresentação do livro, três técnicas diferentes. Os personagens centrais foram apresentados de maneira diversa. Um foi estudado *de dentro*, através de seus raciocínios e emoções; outro, *de fora*, por intermédio de seus gestos, suas palavras, suas atitudes; e o outro, salvo em dois capítulos, eu o apresentei através de alusões, de referências: é um personagem quase sempre ausente. (LINS *apud* IGEL, 1988, p. 44, grifo do autor)

Não é difícil identificar, respectivamente, Celina, Artur e Rosa nesta declaração. Logo, percebemos que o mergulho nas personagens é diferenciado: enquanto temos expostos os pensamentos e sensações de Celina, Artur é descrito em seu exterior (aparência e ações) e Rosa quase nunca aparece em cena, é mais citada do que colocada em ação.

Quanto à “estrutura arquetônica”, já podemos perceber em **O visitante** o cuidado intertextual, especialmente em relação às epígrafes, que funcionam como molduras indicativas dos acontecimentos. Nesse sentido, o leitor, e aqui falamos do leitor empírico, deve se colocar diante do romance mobilizando a sua biblioteca (GOULEMOT, 1995, p. 115) ou sua enciclopédia (ECO, 2008a, p. 1-2), em especial a seção que contém um texto considerado a base da literatura ocidental: a **Bíblia**. Conhecer a Bíblia não é condição *sine qua non* para a leitura de **O visitante**, o que seria um atributo de um leitor-modelo para essa obra, mas entender o contexto em que as referências bíblicas estão inseridas faz com que quem lê entenda a complexidade da construção narrativa. Tudo isso corrobora com o que Scholes ([199-], p. 64) apregoou em seus **Protocolos de leitura**: a leitura, ao ser encarada como atividade intertextual e centrífuga, ou seja, voltada não somente para a própria obra, mas também para o contexto, é uma prática construtiva.

A citação bíblica que abre o livro é da Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios (15, 36): “Insensato! O que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer” (*apud* LINS, [19--], p. 5). Esse versículo está contido no capítulo em que o apóstolo Paulo fala sobre a ressurreição: não é possível atingir a vida eterna sem o fenecimento do corpo físico. Em relação ao todo do livro, funciona como advertência do que acontecerá com Celina, sua queda moral.

Essa epístola também é citada pela professora no segundo capítulo do primeiro caderno. Nesse momento, tomamos conhecimento de que Celina usa a religiosidade para preencher o vazio de sua vida. Para ela, que não se casou nem teve filhos, contrariando os papéis que a mulher deveria desempenhar na sociedade da época (o de esposa, mãe e dona de casa), só lhe restou a preparação para a vida eterna, entregar-se pura a Deus. Em conversa com Artur, expõe sua leitura bíblica:

– Quanto a mim, não vejo nada mais cristão do que a caridade. Há uma bonita frase de São Paulo sobre isto.

- Você lê as Epístolas?
- Li a dirigida aos Efésios e a Primeira aos Coríntios. Tinham vários trechos marcados por meu pai. É uma Bíblia velhíssima, com registro de família, sem as primeiras páginas do Gênesis e as últimas do apocalipse. Linguagem difícil; quase nada entendi. Mas a parte que fala na ressurreição me deu... Não sei, é uma coisa que intimida. (LINS, [19--], p. 20-21)

A Epístola aos Efésios prega, entre outras coisas, o exercício das virtudes, os procedimentos dos filhos de Deus, os deveres de esposos, filhos e pais. A respeito da prudência, São Paulo adverte: “Vigiai, pois, com cuidado sobre a vossa conduta: que ela não seja conduta de insensatos, mas de sábios que aproveitam ciosamente o tempo, pois os dias são maus” (Ef. 5, 15-16. BÍBLIA SAGRADA, 2007, p. 1502). Entretanto, Celina, apesar de passar sua vida se dedicando a essa vigília sobre a própria conduta, acaba por sucumbir à ideia de vivenciar um relacionamento amoroso, antes impossível e agora transgressor.

Já a Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios é citada por Celina pela caridade e pela ressurreição, uma das grandes preocupações dela e que, como vimos, ilustra a epígrafe inicial. Entretanto, essa carta versa também sobre outros temas, como a divisão na comunidade, a idolatria, os trajes femininos nos templos, a celebração da ceia e outros que guardam relação com o romance: os escândalos na comunidade, o casamento e o celibato. Em relação aos escândalos, São Paulo cita casos de imoralidade, como o de um relacionamento entre um homem e sua madrasta. Para ele, o corpo deve ser glorificado, pois é o templo do Espírito Santo.

Sabemos que, no decorrer do romance, há a escandalização do povo da cidade em relação à calúnia lançada por Artur contra Rosa e seu primo, o que mostra o conservadorismo da sociedade da época contra a possibilidade de sexo antes do matrimônio, que dirá de uma mulher que se relaciona com um homem casado. Sobre a mulher solteira, São Paulo afirma: “Aquele que não é casado cuida das coisas do Senhor, para ser santa no corpo e no espírito” (I Cor. 7, 34. BÍBLIA SAGRADA, 2007, p. 1471).

Desse modo, esses textos comprovam a preocupação religiosa contraída por Celina, visto que ela diz que procurava ser católica: “Antes não rezava muito. Hoje, penso que nosso único fim deve ser a preparação para a vida eterna” (LINS, [19--], p. 20). Ela não tinha essa vocação católica, acabou por adquiri-la, pois, como já dissemos, não foi escolhida por ninguém para se casar, a despeito de sua vontade e

de suas insinuações. Ao ser questionada sobre casamento por Artur, sua reação foi a seguinte:

Ela mordeu os lábios; sua face estremeceu. Lembrava-se de quando tinha dezessete anos. Tanto quanto permitia sua natural modéstia, fizera-se garrida, ia a todas as reuniões, em companhia de Rosa, e dava grande importância aos rapazes que a olhavam. Tinham sido precisos muitos anos para certificar-se de que jamais a escolheriam; nesse tempo, nada lhe parecia mais aterrador. (LINS, [19--], p. 21)

Por meio desse pensamento de Celina, percebemos que ela se esforçava, durante a sua juventude e em companhia de Rosa, em conhecer os rapazes e ser simpática com eles. Porém, nunca conseguiu realmente despertar a atenção de nenhum, fato que fugia à sua compreensão.

O segundo caderno é aberto com o versículo 62 do terceiro capítulo das Lamentações de Jeremias: “Os lábios dos que se levantam contra mim e as suas imaginações contra mim todo o dia” (*apud* LINS, [19--], p. 20). Temos aí uma referência aos comentários da população local sobre Rosa e Celina. Nesse caderno é que o plano maquiavélico de Artur se efetiva: ele consegue destruir a amizade das duas mulheres para poder contar a história que vive com Celina por meio de outras personagens – Rosa e seu primo.

Assim, Artur desvia as atenções das outras pessoas de si mesmo e de Celina. Mas o que se revelará na passagem do segundo para o terceiro caderno são as consequências trágicas dessa armadilha: a destruição de tudo o que Celina construiu ao longo de sua solitária vida. E isso será antecipado, na abertura desse último caderno, pelo segundo versículo do capítulo 12 de Lucas: “Mas nada há encoberto que não haja de ser descoberto; nem oculto, que não haja de ser sabido” (*apud* LINS, [19--], p. 141). Contudo, a descoberta será somente de Celina em relação a Artur, já que ela não conseguiu levar a cabo o plano de engravidar novamente para padecer pelo seu pecado diante da sociedade.

O último capítulo do livro (oitavo do terceiro caderno) é o único que traz uma epígrafe só para si e cuja origem não é bíblica: são dois versos do solilóquio de Hamlet, contidos na primeira cena do terceiro ato – “*And thus the native hue of resolution/ Is sicklied o'er with the pale cast of thought*”²⁶ (SHAKESPEARE *apud*

²⁶ “E o natural fulgor da decisão/ Sucumbe à débil luz da reflexão”. Tradução de Luiz Angélico da Costa.

LINS, [19--], p. 178). É interessante o fato de esta ser uma citação de **Hamlet**, já que, como destacamos na primeira parte, é um texto que carrega em si tanto a questão da consciência do leitor moderno quanto a da oposição entre a escrita transitória e a permanente. De qualquer forma, o “natural fulgor da decisão” seria o que Celina havia decidido no capítulo anterior:

Certa noite (uma das primeiras de março) ela despertou de súbito e descobriu que já não havia hesitações. Ultrapassara os motivos que a impediam de cumprir sua determinação. “Será da próxima vez que o vir” – pensou. Intensa alegria a invadiu; ela cerrou os olhos e tornou a adormecer. (LINS, [19--], p. 177)

E tal decisão é explicitada neste último capítulo, quando diz ao professor da sua tentativa frustrada de engravidar novamente:

– Não foi por virtude que me recusei [...]. Pensava em outro filho. Em fazê-lo viver. Seria uma espécie de confissão pública, mais forte do que a outra, a que fazemos em segredo. [...] E me livraria de você. Depois... eu morri no filho que matamos. Num outro, de certo modo, talvez eu renascesse. Mas não foi possível. (LINS, [19--], p. 187)

Já a “débil luz da reflexão” se mostra quando Celina não consegue mais ser tocada por Artur:

Falava junto ao seu ouvido e aquela voz lhe pareceu bestial, transtornada por um desejo irresistível, semelhando pequenos arquejos soluçantes. Isto provocou-lhe um estremecimento de enjôo e ela viu que jamais seria possível entregar-se novamente.
– Solte – disse outra vez. Não quero. (LINS, [19--], p. 182)

Um outro aspecto da construção textual destacado por Nitrini, já em **Poéticas em confronto**, é a duplicidade: “**O visitante**, em particular, apresenta vários elementos ou situações que se reproduzem em contextos ou planos diferentes, como se fossem projeções formando uma série de duplos” (NITRINI, 1987, p. 27). Esse procedimento de reduplicação é característico do *nouveau roman* e se manifesta pela “repetição ou analogia entre as personagens, cenas, situações etc. A reduplicação das personagens consiste em identificar personagens diferentes com as mesmas marcas ou signos, ou, pelo menos, com sinais muito semelhantes” (NITRINI, 1987, p. 27-28). A autora defende que, apesar de em **O visitante** existir

um procedimento semelhante ao da reduplicação, usado na construção da obra, ele “não tem nada a ver com a finalidade primordial do Novo Romance, quando utiliza os duplos: fazer explodir as unidades de pessoa, tempo, lugar e ação” (NITRINI, 1987, p. 28). Assim, no romance em questão,

os *duplos* demonstram um desempenho dentro da economia da obra, tanto de caráter *indicial*, servindo para caracterizar ou aprofundar traços peculiares das personagens, como de caráter *factual*, participando diretamente da trama e da evolução da narrativa. (NITRINI, 1987, p. 28, grifo da autora).

Esses duplos se configuram ao longo de toda a narrativa, ou seja, a construção do romance se apoia neles. A relação real entre Artur e Celina é projetada na relação inverídica entre Rosa e seu primo. Rosa e Celina, por meio do ardil de Artur, funcionam como um duplo: ele mantém Celina trancafiada dentro da própria casa e faz com que ela acredite que Rosa esteja espalhando o caso dos dois para as pessoas. A partir daí, consegue colocar uma contra a outra, especialmente Celina contra Rosa, e separá-las por um ato que ele mesmo cometeu. A carta que Celina escreve a Rosa, ditada pelo professor, tem seu duplo no bilhete que Rosa escreve à amiga antes de morrer. A carta é o que afasta as duas, o bilhete é o que denuncia as artimanhas de Artur e tenta restabelecer a amizade entre elas:

Olhava as letras irregulares, exaustas, que mal lembravam a caligrafia de Rosa e que, ainda assim, tão profundamente a atingiam. “Sempre, sempre fui sua amiga” – era o período final e o único evidente, espécie de juramento lúgubre, que a sufocava. O mais, breves palavras obscuras, ela não entendia; pareciam ocultar uma verdade terrível.

[...]

[...] “Beijou o verdugo os pés de sua vítima? – relia. Caíram seus olhos e se partiram sobre o chão, como vidros, antes a resistência da sacrificada? Compaixão talvez, mas nenhum temor. A vítima e o algoz não foram revelados.” (LINS, [19--], p. 158-159)

Celina, a princípio, não entende, mas depois tem a certeza de que Rosa, em seu bilhete, descrevia a primeira relação sexual entre o casal protagonista. É o começo do esclarecimento de Celina. Essa escrita cifrada de Rosa também é

compreendida como uma característica osmaniana que irá se acentuar a partir de **Nove, novena**, que é o gosto pelo enigma, pela linguagem adornada ²⁷.

Antes de comentarmos mais acerca da carta e do bilhete no romance, falemos sobre como Artur e Celina lidam com a leitura e a escrita. Nitrini (2003, p. 111) considera que estes elementos se diluem na narrativa, mas que são importantes na caracterização e no contraste dos protagonistas. Entretanto, como demonstraremos, não acreditamos numa simples “diluição”, visto que não é gratuita. Eles param de ler e principalmente de escrever (com exceção da própria obrigação profissional) por determinados motivos.

Considerando as acepções amplas de leitura e escrita levantadas nos capítulos anteriores, isto é, não só as literárias, vemos Artur e Celina como personagens que são relacionados a esses atos. As peculiaridades da profissão de Artur e Celina já pressupõem que eles dediquem boa parte de seu tempo entre as atividades de ler e de escrever. Devido ao fato de Celina lecionar em casa, a própria divisão física do ambiente é capaz de indicar os seus afazeres. Vemos isso já na primeira página, quando Artur chega à residência dela: “Com uma leve inclinação, entregou-lhe o chapéu, o guarda-chuva, e acompanhou-a através do *salão de aulas*, fazendo observações [...]. Entrou no *quarto de leitura*, Celina convidou-o a sentar-se” (LINS, [19--], p. 9, grifo nosso).

É curioso percebermos os primeiros contrastes entre os dois: apesar de serem professores, ela parece ter seguido o magistério por vocação; ele, por sugestão da esposa. O relacionamento conturbado entre Artur e Leonor, em que esta o subjuga, como mais tarde Rosa confirma, começa a se configurar também. Assim se dá o diálogo:

– A princípio, o que mais me preocupava era a escolha de uma carreira – continuou o homem. Trabalhava numa papelaria; era impossível ficar eternamente ali. Uma prima (hoje é minha esposa) aconselhou-me a fundar uma escola. Eu era muito moço. Sofria horivelmente quando tinha de falar aos poucos alunos que obtive. Mas, graças a ela, fui agüentando – e hoje estou aqui.

[...]

– Não foi levado por nenhuma inclinação ao magistério...

– Vocação? Você acredita que existe isso? Pois, no meu fraco entender, acho que não. Cerque-se um homem de artistas e será um artista; cerque-se um homem de sábios e será um sábio. Isto se

²⁷ Comentaremos sobre a *escritura* de Lins no capítulo seguinte, em relação a **Nove, novena**.

aplica à moral. Sempre tive receio das más companhias. Graças a esse receio, não me desviei nunca de meus princípios. Não tive oportunidade de me tornar artista ou sábio. Mas sou um homem de caráter. Qualquer pessoa pode me confiar uma fortuna. Passarei fome. Não tocarei num níquel. (LINS, [19--], p. 11-12)

Nessa passagem, Artur demonstra sua opinião determinista a respeito das pessoas e se coloca como um homem de moral e de princípios. Entretanto, todo esse caráter aqui apregoado será desmascarado ao longo e especialmente ao final da narrativa; é ele quem vai ser mostrado como a “má companhia” que tanto diz temer. O exemplo que dá de seu determinismo (se alguém for cercado de artistas ou sábios será um artista ou um sábio) não é gratuito: mais tarde saberemos que Artur é uma espécie de artista frustrado com seus versos.

No final do primeiro capítulo, temos a informação de que Celina se dedica à escrita de um diário. Como descrever Artur nele? A visita do professor a deixou transtornada. Seu jeito tímido, sua figura feia e alquebrada já começou a despertar nela a compaixão que, ao se tornar relacionamento, será a responsável por sua queda. Não conseguiu nem terminar sua oração como deveria:

Via a figura submissa do Professor, buscava as palavras com que descreveria no Diário os seus gestos, os tiques, condoía-se pelo seu ar desolado, distraía-se enfim – e ela detestava rezar sem unção.

Sentou-se à pequena escrivantina, apanhou numa pequena gaveta um caderno de capa azul e abriu-o. “Pela manhã e à tarde, as ocupações diárias – escreveu. Nenhum incidente. À noite, porém, travei conhecimento com o Professor Artur. Não é uma personalidade marcante, mas sua presença me comove. Eu havia começado a rezar, quando escutei vários golpes secos, rápidos, seguidos de outros mais pausados e fortes, o que me sobressaltou. Ele calçava sapatos negros, já velhos...” (LINS, [19--], p. 15)

A escrita de Celina é bem objetiva, é uma típica escritora de diário. Conforme Picard (1981, p. 116), o autêntico diário (“não ficção”) é “a-literatura”, já que não é um gênero comunicativo, por não ser público. Assim, as peculiaridades do diário não o caracterizam como obra, pois é fragmentado, não possui uma coerência textual explícita, faz referência a experiências concretas e traz informações abreviadas.

O caráter documental e descritivo do diário, *a priori*, é incompatível com a literatura. Do sistema comunicativo, o diário só apresenta a emissão, uma vez que a recepção é “falsa” devido ao fato de que o “hipotético leitor” coincide com o autor e

tem total conhecimento das informações apresentadas. Entretanto, a literatura vem usando o diário como forma, seja por meio de obras escritas em seu formato (como é o caso de **A rainha dos cárceres da Grécia**) ou por obras que contenham a informação de personagens que escrevem diários (como é o caso de Celina). O diário dela seria, portanto, esse diário autêntico, no sentido atribuído por Picard, mas se torna “falso”, no sentido de ser parte de uma obra fictícia ²⁸.

O grande acontecimento da citação anterior, para Celina, foi a visita que recebeu. Nada aconteceu de extraordinário pela manhã ou pela tarde, porém, a chegada de Artur é descrita com detalhes, desde como ele bateu a porta até o jeito como se vestia. E as reticências demonstram que ainda se demorou nessa atividade.

Outro dia, em conversa com o professor em mais uma de suas visitas, Celina confessa a ele que registra seu cotidiano:

- Um Diário? Que espera fazer com ele?
- Quem sabe?
- Quer dizer, então, que minhas visitas também são anotadas?
- Quase tudo que me acontece.
- Isso é interessante... Isso é interessante – repetiu. Deve ser muito atrativa a leitura de seu livro.
- É árido. Não tem atrativo algum. (LINS, [19--], p. 19)

A repetição de Artur (“Isso é interessante”) pode ser um indício de que ficou preocupado com sua inserção nas anotações de Celina. Isso será confirmado no final do segundo capítulo: depois de confessar que é oprimido em sua própria casa, que não tem respeito nem manda em nada, o professor a adverte depois de se despedir: “Não ponha tudo no seu Diário” (LINS, [19--], p. 24). Seria medo de alguém ler as impressões de Celina?

Um aspecto intrigante ao se considerar um diário é a sua motivação: o que faz alguém querer escrever um relato cotidiano? Além disso, também há a questão da leitura: além de para si mesmo, será que o autor de um diário pensa em alguma outra recepção? Para Verónica Luna e Nelisahuel Nava (2006), o ato de escrever pode ser “*desde una catarsis o un exorcismo, hasta una excusa*” ²⁹. Beatrice Didier

²⁸ Do mesmo modo, em depoimentos, Lins considera como “falso” o diário do professor de **A rainha dos cárceres da Grécia**: é um estudo sobre um livro fictício, escrito por personagem. Daí sua “falsidade”.

²⁹ Em nossa tradução: “desde uma catarse ou um exorcismo, até uma desculpa”.

(*apud* MACIEL, p. 58) acredita que, simplesmente, o que leva alguém a manter um diário é a própria necessidade de escrever. Uma vez que o diário, de um modo geral, é uma espécie de crônica cotidiana que relata algo particular e que pode se transpor ao universal, podemos pensar no que motivou Celina a manter esse tipo de escrita. No diálogo em que ela diz ser escritora de um diário, revela suas intenções. Ela perdeu os pais aos quinze anos, foi morar com o irmão, mas como ele era muito reservado e sua cunhada não era lá muito amigável, encontrou na escrita uma forma de se expressar:

– Infelizmente, era muito calado – respondeu. Mas eu o adorava. O senhor imagine: eu não tinha meus pais e precisava falar nisso. Quando tentava, ele fazia um sinal para que me calasse. E sua esposa, esta só conhecia palavras ofensivas. Era uma solidão exasperante. Eu tinha de conseguir um jeito. Tudo que sentia, tudo que lembrava, passei a escrever. Felizmente, depois, conheci Rosa. (LINS, [19--], p. 19)

Assim, observamos que a escrita para Celina funcionava como um escape. Não tinha, nunca teve pretensões literárias, ser uma grande escritora. Escrever um diário, para ela, foi a maneira que encontrou para extravasar a dor que sentia pela perda dos pais e enfrentar o isolamento que sentia na casa do irmão, apesar de adorá-lo. Só a amizade com Rosa, uma moça expansiva, foi capaz de melhorar um pouco essa solidão que carregava dentro de si. Entretanto, notamos que nem a proximidade com Rosa foi capaz de retirar de Celina o costume de cultivar a escrita íntima, visto que, com quarenta anos, ela morava só (o irmão falecera e certamente ela não quis ficar com a cunhada) e ainda dedicava um tempo de seu dia para essa atividade.

Escrever era, para Celina, uma forma de se distrair, de enganar o tempo tão vagaroso. Fazia parte de sua rotina: planejar e dar aulas, rezar, escrever. A sensação de estar sozinha no mundo, após a morte dos pais, não abandonou nunca a professora, já que não se casou nem teve filhos. O sentimento de deslocamento era constante em sua vida, ela não se encaixava nem no tipo de vida que as mulheres de sua idade levavam nem naquele cultivado pelas mais moças. Ir a festas infantis, por exemplo, lhe causava muito pesar:

Quase sempre, ao chegar, faziam-lhe perguntas sobre as crianças, num tom ligeiramente recriminativo e austero, mas no qual se

descobria forte desejo de louvores quase sempre impossíveis. Os filhos, seus gracejos, suas doenças e toda a série de problemas que traziam, era o assunto constante. Sendo quase sempre a única sem tais experiências, limitava-se a ouvir, com fastidiosa complacência, de modo que em breve a esqueciam. Vinha-lhe então a idéia de buscar a companhia das moças cuja conversa era um misto de interesse, leviandade e mistério. Algumas haviam sido alunas suas, mas também entre elas não ficaria à vontade; eram as que se mostravam menos desenvoltas, guardando um silêncio reservado e incômodo sempre que a encontravam. (LINS, [19--], p. 17)

Vimos, com Havelock (1996, p. 16), que a escrita, em suas origens, foi a responsável pela preservação de bens antes imateriais, uma forma de perpetuar um bem intangível de forma concreta. Talvez o que levou Celina começar a se dedicar a um diário – a falta, a saudade dos pais – tenha sido um modo de preservar a memória dos dois, de não confiar apenas à sua lembrança os dias felizes que tivera em presença deles. Depois de perder a família e falir no ideal de constituir a sua própria, Celina se viu obrigada a cultivar a vida solitária, e muito provavelmente a leitura de seu diário seria uma forma de reviver, de presentificar os bons momentos que teve. Pelo menos na escrita eles seriam capazes de se concretizar. Todavia, ao começar a se relacionar sexualmente com Artur, ao sentir que estava amando, essa necessidade acabou por se tornar o oposto, pois não devia confessar a ninguém o pecado que cometia.

Com isso, Celina nem mais cultuava sua religiosidade, abandonou a missa aos domingos, as reuniões da Pia União, não mais se confessou. O professor não gostava de tais escrúpulos, pois poderiam denunciá-la, afinal “[o] mundo ainda não evoluíra bastante para compreender certa espécie de ações: uma vez colhidos pela desconfiança pública, estariam aniquilados” (LINS, [19--], p. 77). Percebe-se, assim, o caráter denunciador da escrita:

Desde então, ao sair de um lugar, era freqüente assaltar-lhe a impressão de que deixara algum indício comprometedor, receio que a atacava de súbito, à noite, pondo-a em sobressalto. Por previdência, arrancou algumas páginas do Diário em que fazia leves alusões aos seus sentimentos e absteve-se de continuá-lo. (LINS, [19--], p. 79)

Destacamos, no último período dessa citação, a escolha do narrador pelo verbo “abster-se”. Alguns dos sentidos desse verbete são: “privar-se”, “impedir-se”, “conter-se”, “abdicar de”. Isso nos leva a pensar que não é que Celina tenha querido

deixar de escrever, ela simplesmente não podia mais fazer isso pelo seu sentimento de culpa. Registrar sua nova vida pecaminosa seria um risco incalculável.

Logo, o ato de escrever é ficcionalizado por meio da personagem Celina, contudo, ela é uma escritora de diário, ou seja, sua escrita é íntima. Ela não se dedica à escrita de textos literários. Como verificaremos mais adiante, ela se destaca mais no papel de leitora do que de escritora, e o inverso acontece com Artur, o que denota o equilíbrio na narrativa.

Artur, assim como Celina, também representa a escrita pessoal. Não que ele tenha escrito um diário como ela. Ele escrevia poemas, porém, os guardava para si. De acordo com ele, só os mostrou a Celina. Eram, então, versos inéditos. Obviamente, se ele escrevia poemas, é porque poderia ter pretensões literárias, mas nunca conseguiu externá-las. No mesmo diálogo em que Celina afirma ter um diário, o professor expõe a sua escrita:

- Prefiro escrever – tornou ele. Aliás, cada um deveria escrever para si. Para que revelar, e às vezes vender, aquilo que se sente? Acho isto um tanto... impudico.
- O senhor escreve?
- Versos...
- Eu teria muito prazer em vê-los.
- Qual! Não os mostro a ninguém. São coisas secretas, íntimas demais. Escritas só para mim.
- Também escrevo.
- Poesias?
- Não, um Diário. (LINS, [19--], p. 18-19)

Esse discurso sobre a escrita íntima, segundo o qual “cada um deveria escrever para si”, irá soar um tanto falso com o desenrolar dos acontecimentos. Se Artur era tão preocupado com sua intimidade, não teria a necessidade de divulgá-la sob os nomes de Rosa e do primo.

De qualquer modo, a escrita aproxima o casal. Artur acredita nisso, e também a usa como distração, *hobby*:

- Nesses meus versos, eu procuro me distrair – voltou ele. Você tem o Diário. Eu...
- Meu Diário é uma espécie de hábito.
- De certo modo, nós nos assemelhamos – prosseguiu Artur. Talvez seja por isso que me sinto mais sossegado na sua presença. (LINS, [19--], p. 29)

Em uma das visitas, Artur leva um caderno, que pareceu ser para Celina um álbum. Nele estavam os poemas do professor, queria mostrá-los à amiga. Ela quis ficar com o caderno para ler todos, porém Artur não quis deixar, pois continha versos impróprios: “Não, não quero que você leia todos. Há alguns sonetos ímpios” (LINS, [19--], p. 27). Folheando as páginas, Artur se fixou em um texto em especial:

Detivera-se afinal em uma página e esclareceu haver escrito aquele soneto poucos dias antes de completar os trinta anos. Intitulava-se “Minha Mocidade” e era uma lamentosa evocação da sua juventude, quando, conforme demonstrou, tudo lhe fora adverso. Em seguida, animando-se, leu outros. (LINS, [19--], p. 27)

Com esse primeiro poema, temos a impressão de que Artur cultivava temas juvenis, por ser uma lamentação acerca de sua mocidade. E é justamente o aspecto temático dos versos que chama a atenção de Celina: “Condoía-se por vê-lo em tão comovente ridículo e quisera dizer-lhe tal coisa; as relações entre ambos ainda não permitiam que o fizesse, e ela, embora amando a sinceridade, não era dessas que a cultivam com desembaraço” (LINS, [19--], p. 27-28). Pelas impressões de Celina, pensamos que os versos de Artur devam representar o pior da epigonia romântica. Nem como escritor ele vingaria: “A cada linha encontravam-se alusões a beijos frementes, a carícias pulcras, ciúmes, paixões alcandoradas. Não havia contenção nem sobriedade, e era surpreendente o contraste entre o seu aspecto geral e tudo que escrevia” (LINS, [19--], p. 27).

Outra questão que a impressiona é o zelo dedicado ao caderno:

A qualidade do papel, da encadernação e o cuidado com que eram copiados os sonetos, revelavam o carinho que ele punha naquilo. Por que, então, não procurava motivos menos frívolos? Ela perdoava a cadência defeituosa, os vocábulos mal escolhidos e a sensaboria das imagens, coisas sobre as quais, afinal de contas, não tinha idéias seguras; mas não relevava a futilidade dos temas. (LINS, [19--], p. 28)

Todo esse cuidado demonstra que Artur poderia ter o desejo de ser um poeta, apesar do seu discurso moralista de que a escrita de coisas tão pessoais deva ficar só para quem as escreve. Mas ele era abafado pela esposa, que “não leva a sério” (LINS, [19--], p. 28) nada do que ele faz, e tinha obrigações como pai de família. Provavelmente, além da confiança que começava a depositar em Celina, ainda que

de modo ardiloso, ele quisesse que ela lhe desse algum respaldo, fizesse algum comentário, alguma crítica. Entretanto, ela não teve coragem de fazê-los. Essa necessidade de retorno é comprovada quando Celina afirmou que gostava dele:

- [...] Eu também gosto do senhor.
Ele fechou o caderno, fitou-a e afastou os olhos.
- Eu lhe agradeço – falou. *Tenho necessidade de ser estimado.*
- Todos gostam do senhor.
- Todos! Se você soubesse o que eu sinto! (LINS, [19--], p. 29, grifo nosso)

Assim, temos que a escrita dos versos íntimos de Artur é, além de uma forma de distração, também uma fuga da realidade, bem como indicamos ser para Celina. Isso se confirma pela dissonância observada por ela entre a figura dele e seus escritos: “Jamais esqueceria que esse homem era uma criatura um tanto irreal, inconsistente. Não que o analisasse. Mas a disparidade entre o que ele parecia ser e os sonetos passionais que escrevia, era chocante; não poderia deixar de intrigá-la” (LINS, [19--], p. 27). Por meio da escrita, Artur sublimava sua vida sem graça e solitária apesar de ter a casa cheia. Era um meio de sair do seu comum e fantasiar uma vida de paixões desmedidas.

Da mesma forma que Celina parou de se dedicar ao seu diário, Artur deixou de escrever os seus sonetos. Secretamente, ela tinha o desejo de ser retratada em um poema dele, mas temia que Leonor o lesse. Tinha vontade de adverti-lo, mas sempre hesitava, e achou que Artur não comentava mais sobre seus versos pelo fato de ela não os ter lido com grande entusiasmo. Porém,

[a]os poucos, a veleidade de saber-se inspiradora de poemas, embora medíocres, venceu-a. Abstinha-se, entretanto, de tocar no assunto; tentou depois sugeri-lo por meio de referências indiretas, emitidas com tal ou qual inabilidade, e, certa de que ele não voltaria a falar nos versos que costumava escrever, pediu-lhe para ver o caderno. (LINS, [19--], p. 80)

Ao constatar que Artur não escrevera mais nada, Celina disse a ele que era estranho ele ter escrito sobre tantas coisas e nada sobre ela, uma vez que ele dizia que a queria. Artur respondeu da seguinte maneira:

– Tem razão. [...] Já tentei, mas não consegui. E só me ocorrem, para o seu nome, rimas de que não gosto, como *fina, menina, purpurina...*

– Seria insensatez escrever qualquer coisa com meu nome. Você se comprometeria.

– É outro motivo forte. (LINS, [19--], p. 80)

Em primeiro lugar, o que motivou Artur a não escrever sobre Celina foi sua incapacidade. Será que Artur só conseguia escrever aquilo com que fantasiava e sobre coisas do passado, e não aquilo que vivenciava? Com a sugestão dela, ele concorda que seria insensato fazer isso devido ao risco de comprometimento. Ao perceber que ela sentia ciúmes do que escrevera sobre as formas femininas, Artur teve o ímpeto de rasgar o caderno, mas Celina o impediu e propôs copiá-los, o que conseguiu ao vencê-lo pela insistência:

Durante vários dias, ocupou suas horas vagas a copiar aqueles versos que tão má impressão lhe haviam causado e que relia agora com uma ternura comovida. “Eles me entristecem – pensava. Mas eu devo ser superior a qualquer sentimento menos nobre. Tudo que não seja inteira dedicação a Artur, deve ser abolido. Tenho de sacrificar-me e afogar dentro de mim até os maiores desalentos”. (LINS, [19--], p. 81)

De forma indireta, podemos inferir neste trecho uma referência a antigas práticas de escrita. Celina funciona como um escriba ou copista, ao transcrever os originais de Artur. Contudo, essa transcrição não seria para publicar o escrito ou perpetuá-los, mas foi para a professora um ato de devoção, uma prova de amor. Neste momento, portanto, a escrita funciona como demonstração de afeto. Copiar os textos de quem se ama é guardá-los para si, tanto na memória quanto no papel, ou seja, tanto de forma intangível quanto tocável. Ficaria Celina como a menina de “Felicidade clandestina”, namorando, acariciando aquele objeto que era a extensão de seu amado?

Para Higounet (2003, p. 10), a escrita não só fixa as palavras, não só dá a elas o caráter permanente, mas também dá acesso ao mundo das ideias, do pensamento. Na construção do casal protagonista de **O visitante**, Lins usou esse caráter de acessibilidade, já que a escrita deu a Celina o ingresso ao mundo interior de Artur, de seus desejos mais íntimos e secretos. E tudo isso fez com que ela se compadecesse ainda mais dele e abrisse um pouco mais a fresta de seu sentimento por ele. Como informou Chartier (2007, p. 16), a escrita e suas implicações, já na

Idade Média, se tornaram material para a invenção literária. E Lins é um dos autores que, na contemporaneidade, usaram desse artifício para demonstrar sua paixão pelo seu próprio fazer, considerado artesanal, que é a literatura.

Ainda dentro do campo da escrita, temos em **O visitante** a presença de carta e bilhete, como já afirmamos anteriormente. A carta é resultado da submissão de Celina em relação a Artur, pois ela acredita quando ele afirma que Rosa difama a amiga para a cidade. Assim, ele sugere que Celina rompa com Rosa por meio de uma carta:

- Vou falar com ela – suspirou.
 - Está louca! Pode comprometer-se. E não deixará nenhuma prova do que disse. Precisa é escrever-lhe uma carta. Sem perda de tempo. Vamos, eu digo o que você tem de escrever. Tenha calma. Tenha calma. Ponha a data de trasantontem.
- Parecia quase alegre; e enquanto ditava a carta, chegou mesmo a sorrir uma vez. (LINS, [19--], p. 91)

De acordo com o **Dicionário de gêneros textuais**, de Sérgio Roberto Costa (2008, p. 50), a carta é uma forma de correspondência entre pessoas, isto é, “trata-se de uma mensagem, manuscrita ou impressa, dirigida a uma pessoa ou a uma organização, para comunicar-se-lhe algo”. Pode ser dividida em familiar ou comercial, e a primeira é aquela “cujo conteúdo gira em torno de temas pessoais, [...] pois a interlocução se dá entre pessoas que se conhecem [...]”.

A carta de Celina para Rosa funciona justamente como um comunicado, pois, apesar de serem amigas, seria um modo menos pessoal e menos comprometedor, visto que não estariam face a face, de informar-lhe do rompimento da amizade. Considerando o fato de a carta ser escrita, ela pode ser encarada como prova. Sendo a escrita um registro palpável, não há como negar que ela corresponde à “verdade”. Mas dois detalhes serão importantes para o desfecho do romance: Artur pede a Celina que coloque “a data de trasantontem” e que ela passe a limpo o texto, levando consigo as duas vias.

Essas atitudes serão, para Celina, a comprovação da armadilha do professor, já que, ao colocar a data retroativa, indicava que a carta era anterior à calúnia contra Rosa. Além disso, se Artur fosse revelado como o autor de tal embuste, ele denunciaria Celina e mostraria a cópia da carta que tinha em seu poder como prova. O conteúdo da missiva, enfim,

não fazia a menor alusão ao motivo do rompimento. Dizia, apenas, que a amizade de tantos anos morrera afinal, porque a confiança se quebrara; e que a busca de qualquer explicação seria inútil: ela, Rosa, certamente não ignorava o motivo por que Celina cortava relações consigo e portanto não devia jamais procurá-la, pois era arriscar-se a não ser recebida. Não seria recebida. (LINS, [19--], p. 92)

Nesse sentido, essa carta, mesmo tendo sido escrita com a letra de Celina, foi construída pela mente de Artur, indicando que a submissão de Celina não se fez somente no campo sentimental, mas também no campo textual. Somamos a isso o fato de ele ter também contribuído para que Celina não mais escrevesse seu diário.

O já mostrado bilhete de Rosa, além de antever o desenvolvimento do estilo de Lins, é mais uma comprovação das mentiras de Artur. É uma das coisas que despertará Celina para a situação em que realmente se encontrava:

[...] Era impossível! Como poderia Rosa ter conhecimento *daquilo*?
[...]

Estava claro, não podia ser outra coisa. O que talvez permaneceria sempre misterioso, era o modo como Rosa pudera tomar conhecimento daquilo. É certo que a tranqüilizava, fazendo-lhe ver que ele não revelara nomes. Isto, contudo, era vil. A que pretexto, ele, que tanto exigia segredo, revelara essas coisas, com tais pormenores? Talvez houvesse chegado a descrever a forma de seu corpo. Quem sabe mesmo se mencionara defeitos, se a ridicularizara ou se vangloriara? (LINS, [19--], p. 161, grifo do autor)

O interessante é que o bilhete de Rosa, obscuro, contraria alguns pontos da sua definição comum. Segundo Costa (2008, p. 42), esse gênero textual é um

escrito simples e breve, ou seja, mensagem breve reduzida ao essencial, tanto na forma como no conteúdo. Como é um tipo de gênero usado na comunicação rápida, entre interlocutores que mantêm uma relação imediata, geralmente é escrito em linguagem coloquial.

Apesar de o bilhete de Rosa ser breve e ter como interlocutora sua melhor amiga, não foi escrito em linguagem coloquial, simples. Provavelmente pelo fato de Rosa estar abalada emocionalmente, foi escrito como um enigma, que Celina demorou a decifrar. Em relação ao enredo, ao contrário da carta, o bilhete, o registro de Rosa era verdadeiro. Desvelava a amizade fiel da autora e retratava a primeira relação sexual de Artur e Celina como prova de que foi ele quem espalhou para as

peças esse momento, que só seria possível de ser contado pelo professor ou por Celina. Logo, o que a carta separou o bilhete tentou reatar. Aqui, a escrita tem uma função até libertária, pois é o começo da percepção de Celina em relação ao cativo em que se encontrava.

Sobre as relações inerentes a esses dois tipos textuais presentes em **O visitante**, Nitrini comenta que um é o duplo do outro. De acordo com ela, eles apontam para a

função da palavra escrita neste primeiro romance de Osman Lins [...]. À carta, ditada por Artur para exercer seu controle sobre a situação que ele mesmo criou e para manipular Celina, que, neste sentido, tornou-se sua prisioneira, contrapõe-se o bilhete de Rosa, escrito por sua iniciativa e por próprio punho, instaurador da verdade e motivador de iniciativas libertárias de Celina. À palavra dominadora e mistificadora do homem responde a palavra libertadora e verdadeira da mulher. (NITRINI, 2003, p. 112)

Quanto à leitura, o romance, por ser narrado de forma onisciente, não possui nem pressupõe dentro dele um narratário. Apesar de ter a inspiração psicologizante machadiana, não conta com intromissões do narrador nem com interlocução com o leitor. Mas os protagonistas se relacionam com o universo dos livros. O papel de Artur em relação a esse aspecto é bem raso: lê quase que somente as coisas relacionadas ao trabalho. Antes do momento em que os dois trocam as informações sobre seus escritos, ele fala sobre seu hábito de leitura (ou da falta dele):

- O senhor é tão cansado assim da vida?
Pareceu surpreso.
- Bem... Cansado da vida, propriamente, não. Cansado de viver. Essa agitação constante... esgota. Aniquila.
- Mas nós, que ensinamos, temos muito tempo para nos refazermos.
- Você está falando nas férias? É pior! Fico num vazio, sem prumo, sem alunos, sem nada... É insuportável.
- Não lê, então, nessa época?
- Não muito. Minha vista já anda bastante cansada. Tenho que economizá-la um pouco.
- Gosta de romances?
- Ele sorriu.
- Isso eu lia quando ainda era muito moço, cheio de ilusões. Hoje em dia, preciso apenas de conhecer bem as regras gramaticais, definições, trechos de autores escolhidos e alguma aritmética. Com isto, modéstia à parte, exerço satisfatoriamente a profissão. (LINS, [19--], p. 17-18)

Artur é daqueles que acredita que os romances são ilusões para os mais jovens. Ele, calejado pela vida insossa que tem, deixa de se dedicar a quaisquer leituras e se limita a usar a vista para o cumprimento de sua profissão. Ele não acredita que a leitura seja capaz de ensinar alguma coisa, algo bem estranho para um professor. Quando Celina diz: “Pois eu gosto imensamente de ler. As boas leituras ensinam tanta coisa!” (LINS, [19--], p. 18), o professor dá mostras de seu ceticismo e se restringe a falar: “Qual! A vida, essa sim, é que ensina” (LINS, [19--], p.18). Celina se dedicava à leitura da **Bíblia** como forma de se edificar e tentar alcançar a salvação eterna. Tanto é que cita dois textos que tratam justamente disso: as Epístolas de São Paulo aos Efésios e a Primeira aos Coríntios. Ela aprende com os textos bíblicos, e também com os romances. Em uma visita de Rosa, antes do rompimento, esta comenta sobre os livros da amiga: “Livros chatos [...]. Nem livro para se ler você tem” (LINS, [19--], p. 34). Talvez Rosa gostasse de livros de aventuras, devido ao seu caráter mais extrovertido e irônico, já Celina parece gostar dos romances de amor. Os protagonistas representam, então, o embate entre o que a vida e o que os livros ensinam.

Tal embate merece mais comentários, pois reforça o contraste entre Artur e Celina com base na leitura. Ao defender que quem ensina é a vida e ao colocar em prática um plano tão devastador em relação à sua amante, Artur comprova que aprendeu com o que havia de pior em sua realidade. Sua manipulação desvenda o jugo da sociedade patriarcalista e falocrática sobre a mulher, uma vez que não é somente Celina quem vai sucumbir às suas artimanhas, mas também a melhor amiga desta mulher, Rosa. Enquanto uma simboliza a morte espiritual, a outra corresponde à morte física.

Se Celina é assolada por sua ingenuidade, até certo ponto, e pela pretensa realização de seu sonho erótico-amoroso de adolescência, quando dava atenção aos rapazes a fim de que algum se interessasse por ela, poderíamos dizer que Rosa recebe a paga de Artur. A morte dela, ainda que não anunciada, fez com que Artur sentisse o sabor de vingança. O professor nunca escondeu seu ódio em relação à moça, uma vez que ela não se importava em ironizá-lo, mesmo em público. Rosa o achava ridículo e não escondia isso de ninguém, inclusive advertiu Celina, aconselhando-a a receber menos o professor devido à possibilidade de “ficar falada”. Podemos ver esse comportamento debochado de Rosa no dia do aniversário do filho de Artur, em que ela o humilha diante de todos:

[...] Ao vê-lo, Rosa dissera faltar-lhe um avental. Celina fitara-a e os olhos verdes da amiga se haviam cruzado com os seus, cheios de uma penetrante e fugidia expressão, cujo sentido não chegara a entender. Ele sorria com humildade. Rosa aproximara-se dele e lhe acariciara os cabelos, como se faz às crianças:

– Que lindos cachos ele devia ter quando era pequeno! (LINS, [19--], p. 30)

Ao invés de relevar as brincadeiras de Rosa, que segundo Celina não eram maldosas, só gostava de descontrair, Artur guardou aquilo para si e não teve piedade em caluniá-la e fazê-la ser expulsa do colégio. Seu toque de crueldade se deu na reunião de professores, em que eles deveriam votar se eram a favor ou contra a saída de Rosa devido à sua má fama. Artur votou a favor da permanência dela no colégio – mesmo propagando calúnias a respeito da vida particular da professora em questão. Tal postura do protagonista reforça seu caráter vil e ardiloso.

Rosa conseguiu se inocular por intermédio de um exame médico, no entanto, sua vida nunca mais foi a mesma: ficou adoentada e faleceu sem o apoio da melhor amiga. Tudo isso é prova de que Artur aprendeu sim com a vida, mas com o seu lado mais vil e amargo.

Quem diz aprender com a vida carrega um pendor mais “realista”, menos sonhador. Isso Artur demonstra ao longo de toda narrativa, visto que sempre responde às perguntas e comentários de Celina com ar pessimista e enfadonho. Entretanto, a construção do caráter do professor leva isso ao extremo, uma vez que, como já afirmamos, ele destroi as vidas de duas mulheres.

Por outro lado, ao crer que os livros e a leitura ensinam, Celina demonstra uma visão romantizada de sua realidade. Enquanto o professor evidencia negatividade em suas colocações, ela tende para o otimismo, tentando sempre extrair o lado bom das situações e das pessoas. Esse ponto de vista romântico, infelizmente, irá custar caro à protagonista, visto que a faz ficar cega devido ao envolvimento amoroso e também erótico com Artur, demorando a perceber que está sendo enganada.

Celina, nesse ponto, seria como Emma Bovary: ao ler romances, acaba por fantasiar sua vida, vê em Artur a possibilidade de ter aquilo que ela não havia conseguido quando jovem, mas acaba sendo traída por esse ideal. As duas personagens têm sua moral arruinada e pagam por suas idealizações. Essa

referência não é gratuita, pois em uma entrevista concedida quando ganhou o prêmio Fábio Prado, Lins cita Cervantes, afirmando que este se queixava da ameaça sofrida pela literatura em sua época por meio de **Dom Quixote**, além de **Madame Bovary**, dizendo que era um grande romance estrangeiro de sua preferência. Sobre o romance de Flaubert, Lins informa que deixou nele “uma impressão profunda” (LINS, 1979a, p. 128). E essa impressão pode ser refletida em Celina. Ela não chega à loucura de Emma ou ao suicídio, mas se prejudica enormemente pela tentativa de concretizar aquilo que percebia nos romances. Schopenhauer (1994, p. 17) já advertia para o perigo da aproximação excessiva entre o que se lê e o que se faz, ou do não distanciamento do que se lê.

Se entendemos, como Scholes ([199-], p. 22), que o leitor não pertence ao texto, mas que se coloca nele no ato da leitura e que esta é a entrada do texto no leitor, vemos que Lins, ao construir Celina, maximizou essa entrada do texto: a protagonista, ao ler os romances, os idealizava e, ao ler a **Bíblia**, refreava seus desejos de adolescente para alcançar a eternidade. Entretanto, no decorrer dos acontecimentos, a leitura que venceu não foi a moralizante, mas a idealizadora. Como colocamos anteriormente, Artur foi visto como a oportunidade de ela concretizar aquilo que estava reprimido, adormecido dentro dela.

Pensando na distinção barthesiana entre os textos de prazer e os de fruição, Celina pode condensar em si os dois: lê prazerosamente a **Bíblia**, os romances, já que lhe trazem conforto e também fazem parte de toda uma tradição cultural; por outro lado, lê com fruição os poemas de Artur e até mesmo o **Missal** (cuja leitura mostraremos mais adiante), pois são textos que, para ela, apontarão para sua perda, provocarão nela um misto de desconforto e encanto, além de anunciar sua crise. O percurso de leitura de Celina da **Bíblia**, passando por romances (não-nomeados, mas pressupostamente de amor) e poemas medíocres, até o **Missal**, demonstra sua condução à virtude religiosa, sua queda e, por fim, sua tentativa de reedificação.

A cena de leitura que mais se destaca, em nosso entendimento, é aquela em que a professora tem acesso aos versos de Artur. Nesse momento ela demonstra que não é uma leitora literária ingênua, que tem senso estético e crítico devido às opiniões que constrói acerca dos versos medíocres do amigo. No começo, fica curiosa em relação aos poemas, talvez tecesse grandes expectativas, devido ao que o professor parecia ser. Porém, com a leitura, vai mudando de ideia:

Aos poucos, a curiosidade de Celina foi cedendo lugar ao tédio e à surpresa. Tédio devido à má qualidade dos versos e à invariabilidade dos motivos; surpresa, porque, contra toda expectativa, em sua quase totalidade, eram demasiado juvenis. [...] Celina preferia que ele nunca houvesse tido a fraqueza de ler-lhe tais coisas. Agora, por mais que fizesse, nunca voltaria a julgá-lo tão sério quanto antes. (LINS, [19--], p. 27)

A leitura dos versos de Artur, tão díspares ao que ele parecia ser, foi capaz de mudar a opinião que Celina construía a respeito dele. O senso crítico dela se mostra em expressões como “má qualidade” e “motivos”. Numa citação que fizemos antes (LINS, [19--], p. 28), também há esse caráter em declarações como “cadência defeituosa”, “vocábulo mal escolhidos” e “sensaboria das imagens”.

Mesmo com essas expressões e declarações, ela não se considera detentora desse espírito crítico, pois acreditava não ter “ideias seguras” sobre as características inerentes ao poema como espécie literária. Mas, ao perceber os “defeitos” dos textos do professor, demonstra sua capacidade de leitora experimentada, já que, como também demonstramos, ela gostava tanto de ler. Assim, a leitura apura o gosto literário da professora, que aparenta ter conhecimento de gênero. Porém, na passagem em que a professora transcreve os famigerados versos, numa prova de seu amor, acaba por sentir ternura por eles.

Chamamos a atenção para outra questão relacionada ao trecho acima: Artur lê os versos para Celina em voz alta. Isso acontece porque ele chega à casa dela com o caderno em mãos e, quando ela pede o objeto ao professor, este nega. Depois, ao assumir que eram seus versos, Celina pede para ficar com o volume, mas Artur nega mais uma vez, justificando pela presença dos “sonetos ímpios”. Assim, ele mesmo folheia o álbum e lê para ela “Minha Mocidade”. Empolga-se e lê outros, deixando Celina na situação de tédio e surpresa descritas.

A leitura em voz alta, como vimos com Chartier e Manguel, é uma antiga prática. Era uma forma de compartilhá-la e também de haver um controle sobre o que se lia. Aqui, pode funcionar como compartilhamento e também como controle. Mesmo receoso, Artur ansiou por dividir com Celina seus versos e o fez em voz alta, a fim de que ela não lesse seus versos sensuais.

A última leitura que Celina faz, a do **Missal**, durante a véspera das festas natalinas, não é literária. Como ia à Missa do Galo, apanhou o livro e o marcou:

“Distraidamente, leu alguns trechos. Mas era impossível permanecer alheia àquelas palavras; embora tantas vezes as houvesse relido quase com indiferença, estacava agora ante elas, que pareciam adquirir um sentido íntimo, vivificante” (LINS, [19--], p. 169). Essa leitura será fundamental para a germinação de seu plano de expiação.

Na medida em que vai contemplando as palavras do **Missal**, Celina tem a impressão de que era a primeira vez que o lia. Como nunca tinha percebido o encanto daquelas passagens? Sobre o nascimento do menino Jesus, uma citação a comove:

[...] “Entre o esplendor da Santidade, eu te gerei em meu seio, antes da aurora”. *Lera isto muitas vezes*. Mas onde estava que não lhe descobrira a beleza e por que essa expressão lhe parecia agora tão próxima? Aprendia, com nova acuidade, matizes que jamais percebera e não lhe ocorria um motivo que justificasse a mudança. Seria porque nunca estivera tão só e tão triste? “Exulta, ó filha de Sião; enche-te de júbilo, ó filha de Jerusalém! Eis que vem o teu Rei, o Santo, o Salvador do Mundo.”

Contudo, não se rejubilava. (LINS, [19--], p. 169, grifo nosso)

Celina ainda não percebe, mas é clara a relação entre o que leu e o filho que abortara. Por isso não podia se rejubilar, uma vez que se arrependeu do que fizera. Enquanto continuava sua leitura, ia assimilando sua perda:

À proporção que ia lendo, ao acaso mas com fervor, cresciam o seu espanto e sua ternura pela Criança. “Nasceu para nós um Pequenino; um Filho nos foi dado.” E isto, Sua fragilidade, impressionava-a mais que o poder divino trazido por Ele. Era esse aspecto que lhe parecia mais comovente: Sua dependência e o fato de Ele ter vindo como uma dádiva. Para seu maior desalento, voltava a pensar que essa dádiva também viera para ela, mas não soubera conservá-la e perdera-a. (LINS, [19--], p. 170-171)

Após retomar a consciência de sua perda e estabelecer as relações entre o nascimento de Jesus e a morte de seu bebê, Celina se depara com uma parte que a marca bastante:

Havia, porém, uma frase que lhe parecia um tanto obscura, mas fascinava-a e reacendia a sua esperança: “Concedei, Vos pedimos, ó Deus onipotente, que o novo Nascimento de vosso Unigênito, feito homem, nos livre do jugo do pecado em que nos retém o antigo cativo.” Depois de encontrá-la, não a esqueceu mais. Continuou a ler, mas todas as outras palavras como que formavam uma cortina transparente sobre elas. (LINS, [19--], p. 171)

Aí está, como afirmamos, a gênese do plano de Celina: o “Unigênito” seria seu único filho; o “novo Nascimento” seria a segunda chance de engravidar, o novo unigênito que a livraria “do jugo do pecado”, que a faria pagar pelas suas faltas; e o “antigo cativo” corresponderia à sua relação de submissão com Artur. Mais uma vez, a leitura guarda semelhanças com os acontecimentos do romance. Pensando no que Celina dissera sobre o ato de ler (“As boas leituras ensinam tanta coisa!”), entendemos que, com o **Missal**, ela aprendeu sobre si mesma, sobre a realidade terrível em que se encontrava e, a partir daí, pôde arquitetar sua ideia de ter um outro filho. Só que, infelizmente, não conseguiu levá-la a cabo.

Celina é uma leitora no sentido mais amplo que a palavra leitura admite: ela é capaz de atribuir sentidos ao que decodifica, no sentido dado por Manguel (2000), segundo o qual é possível dar legibilidade a objetos, lugares, acontecimentos, pois não dá significados somente ao texto escrito, mas também ao que vê. Ela observa o vestuário, os gestos de Artur e tece a figura dele a partir daí. É certo que, a princípio e ao longo da narrativa, não percebe que ele constrói uma teia de mentiras ao seu redor, mas, ao fim, junta as peças e chega ao cerne, seja por intermédio da leitura de textos ou pelas atitudes finais de Artur. Ela estabelece relações entre o que lê e o que vive. E, como nos lembra Pinto (2004, p. 13-14), é capaz de fazer desse ato um exercício crítico.

Por meio dessa personagem, Lins vai ao encontro da visão de Proust (1989), segundo a qual a leitura é uma forma de comunicação na solidão, pois é também nas cenas de leitura solitária que ela dialoga consigo mesma, com suas incertezas e verdades. Ao acreditar que as boas leituras edificam, ensinam, Celina partilha de parte do entendimento dessa ação comum ao século XVII, segundo a qual era forma de estudo e saber. Quanto ao quesito solidão, a leitura de Celina se aproximaria, guardadas as devidas proporções, de práticas do século XVIII, posto que nesse período o livro era visto também como companheiro dos momentos solitários.

Se, de acordo com Wolff, a ficção do leitor no texto literário é uma forma de entender o que o autor entende de quem lê, pressupomos que Lins, por meio de Celina, nos dá um exemplo de leitura edificante e, de certa forma, decisiva nos rumos da vida da personagem. É por meio desta leitura que a protagonista compreende o que está acontecendo à sua volta.

Voltando ao ponto da reduplicação, que é tão presente no romance, pensemos na possibilidade da *mise en abyme* em **O visitante**. Como observamos

em Dällenbach, esse procedimento se manifesta por meio de fragmentos encravados que possuem relação de semelhança com a obra que os contém. De acordo com essa definição, as epígrafes bíblicas se encaixariam nela, pois mantêm essa relação de semelhança, antecipando os acontecimentos do romance, assim como as citações do **Missal**. Essas passagens refletem o que ocorre na narrativa, e corresponderiam ao que Dällenbach identificou como *mise en abyme* do enunciado, visto que são menções intertextuais.

Quanto à *mise en abyme* do código ou metatextual, que é a reflexão textual da obra sobre si mesma, não há indícios que apontem fortemente para isso. Esse procedimento será usado em narrativas posteriores de Lins, como **Avalovara** e **A rainha dos cárceres da Grécia**. Porém, como já afirmamos, existem grandes trabalhos acerca da metatextualidade em Lins, e este não será nosso maior objetivo aqui.

Já em relação à *mise en abyme* da enunciação, segundo a qual se coloca em cena o agente e o processo da produção escrita e/ou de recepção, **O visitante** não se encaixa nela perfeitamente. Dällenbach afirma que uma das maneiras por meio das quais esse tipo de *mise en abyme* se configura é “a ‘presentificação’ diegética do produtor ou do receptor da narrativa” (DÄLLENBACH, 1977, p. 100).

Apesar de haver uma “presentificação diegética” dos atos de escrever e de ler via Artur e Celina, além do bilhete de Rosa, não existe essa presentificação em relação ao produtor ou ao receptor *da* narrativa, ou seja, de **O visitante**. Não temos elementos que indiquem que Artur e Celina correspondam ao autor-modelo nem ao leitor-modelo. O que existem são personagens que leem e que escrevem, mas que não mantêm relação reflexiva com os citados autores e leitores.

Portanto, a rigor, não se configuraria aqui esse tipo de construção em abismo. Entretanto, acreditamos que como existe a reflexão (aproximações e contrastes) entre o papel da escrita e da leitura por meio de Artur e Celina, mesmo sem o espelhamento externo como teoriza Dällenbach (a sequência especular entre autores e leitores modelo e empíricos, como se fosse um efeito em cascata, um ligado ao outro), os dois representam sim algum tipo de escritor e algum tipo de leitor que não estão dentro do romance. São autores e leitores empíricos, mas não necessariamente aqueles de **O visitante**, mais quaisquer uns. Quantos não são os poetas frustrados e os leitores sonhadores entre nós?

A escrita e a leitura em **O visitante**, logo, se limitam à personalidade e ao intimismo. Artur e Celina escrevem para si mesmos e tanto seus textos como suas leituras (ou falta delas, no caso de Artur) são formas por meio das quais ambos tentam fugir da solidão e dos dias insípidos que vivem. Celina é uma leitora que, entre a **Bíblia** e os romances, oscila entre a vigília de seus valores e o sonho com uma realidade menos solitária. Já Artur, por gostar mais de escrever, como ele mesmo informa, representa mais o papel da escrita, seja por meio dos temas da frustração artística de seus versos, do domínio textual alegorizado na relação amorosa com Celina e do caráter denunciativo que a escrita pode adquirir advindo de sua fixidez.

Neste romance, temos o princípio de um tema que será caro a Lins em suas narrativas posteriores: a relação do homem com a escrita, com a palavra e seu deciframento, que se adensará com **Nove, novena** e **Avalovara** e tornará extremada pela transposição do professor leitor ao mundo de papel em **A rainha dos cárceres da Grécia**. Mas, antes disso, façamos um salto e vejamos como esses aspectos serão levantados em **Nove, novena**.

Capítulo 2: Nove, novena

Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria.

Osman Lins, **Nove, novena**, p. 25.

Há pouco comentávamos que faríamos um salto para **Nove, novena**. Este “salto” se explica pelo fato de que entre **O visitante** e esse volume de narrativas ainda há **Os gestos** e **O fiel e a pedra**. Identificamos, no capítulo anterior, as relações de **Os gestos** com **O visitante** e justificamos, em nossa Introdução, o porquê de esse volume de contos não constar em nosso trabalho. No caso de **O fiel e a pedra**, romance de cunho regionalista, também mencionado na Introdução, a justificativa se repete: os elementos relacionados à leitura e à escrita não são tão evidentes, explícitos, quanto os que pretendemos apontar nas demais obras.

Uma das pioneiras e mais respeitadas críticas da obra de Lins, Ana Luiza Andrade, em **Osman Lins: crítica e criação** (1986), identifica, por meio de **Guerra sem testemunhas**, três fases na obra do escritor pernambucano: a fase da procura, a da transição e a da plenitude. **O visitante**, **Os gestos** e **O fiel e a pedra** pertencem à primeira; **Nove, novena**, à segunda e **Avalovara** e **A rainha dos cárceres da Grécia**, à terceira. Seus primeiros três livros de narrativa seriam de “procura”, pois neles é percebida uma busca pela “conquista de um novo domínio na área da narrativa e do romance” (ANDRADE, 1987, p. 75). Vejamos, então, o porquê de **Nove, novena** ser um marco na trajetória de seu autor.

Em **Guerra sem testemunhas**, o duplo de Lins, Willy Mompou, afirma:

Se algo existe que continue a atrair-me no Drama é o rigor da construção, o cálculo com que se distribuem os acontecimentos, o artifício e o engenho com que urge preparar e solucionar a intriga. [...] A tendência a preparar com minúcias todos os meus trabalhos literários, com vistas a assegurar-lhes harmonia e unidade, perdura; minhas concepções, porém, tendem agora para o épico e se desligaram da subserviência à tradição do real; ou melhor, à tradição naturalista e estreita do real. Estou comprometido agora com outra espécie de realidade. (LINS, 1974, p. 104)

Essa nova relação com a realidade pode ser entendida como uma referência a **Nove, novena**, visto que **Guerra sem testemunhas** foi lançado em 1969, mas já estava sendo escrito por volta de 1966, quando **Nove, novena** foi finalizado e publicado. Em nossa dissertação de mestrado, já mostrávamos esse papel, baseado nos ensaios de **Guerra sem testemunhas**. Aí, afirmamos que a nova forma de encarar a realidade por Lins não foi obra do acaso, mas de sua constante observação das coisas e dele mesmo, além de suas leituras, viagens e reflexões sobre a arte.

Desse modo, **Nove, novena** indica, na trajetória osmaniana, um novo modo de se pensar a relação da produção literária com o seu contexto. É importante destacar que Lins não parecia acreditar na separação entre literatura e sociedade, o que podemos perceber praticamente em todos os capítulos de **Guerra sem testemunhas**. Para exemplificar, fiquemos apenas com uma frase sobre o escritor: “O escritor é impensável fora do contexto social” (LINS, 1974, p. 151).

O próprio Lins, em entrevistas, afirmou esse novo caminho proposto por **Nove, novena**. Em 1966, à época de sua publicação, Mario Damotta questionou o autor se esse livro apresentava algo de novo em relação aos processos de criação literária, ao que Lins lhe respondeu:

Sim, há vários aspectos do livro que contrariam a tradição, e isto vem sendo assinalado com muita insistência pela crítica. É preciso esclarecer, porém, que essas inovações não foram procuradas. Elas não foram postas no livro gratuitamente, para chamar a atenção, para dar uma idéia de excentricidade. Estão ali porque foram necessárias e refletem minha visão do mundo e da literatura. [...] nos nove trabalhos reunidos em **Nove, novena**, reflete-se a minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão, exatamente isto. Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traíndo minha maneira de ver, não refletiria minha visão de mundo. (LINS, 1979a, p. 134)

Essa resposta justifica o desvio intencional da tradição narrativa feito por Lins, visto que parte da crítica atribuiu à época muito esse aspecto, dando a entender que seria uma forma de “chamar a atenção” ou que a única contribuição desse livro seria a experimentação formal. Entretanto, por meio da leitura de seus ensaios, em especial os de **Guerra sem testemunhas**, percebemos que tudo faz parte de um

plano concebido ao longo de muito tempo, fato que explica a chamada “fase da procura” osmaniana.

Ainda em 1966, ao ser entrevistado para o **Correio da Manhã**, jornal carioca, o entrevistador insistiu na dissociação entre autor e público provocada pelas inovações de **Nove, novena**, já que, nas palavras do jornalista, é uma “obra de leitura difícil ou exigente” e sem muitas “probabilidades de atingir o público” por sua “novidade”. Em relação a isso, respondeu o autor:

Só há uma dissociação que o autor deve temer: é a dissociação entre si próprio e o real. E o caminho certo para essa dissociação é precisamente o academismo: o uso de fórmulas estereotipadas, que não o ajudam a captar o real e a nada conduzem. Em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos. [...] Se [...] **Nove, novena** abrange mais áreas de pesquisa, é que meu espírito permite agora essa aventura. [...] Considero-os, [os leitores] com o mais fundo respeito, substancialmente iguais a mim. E meu respeito por eles é que me faz enfrentar todas as dificuldades da criação. Tenho de oferecer-lhes o melhor de mim mesmo, o que há de mais puro, de mais original, de mais grave em mim. E nunca, em nenhuma hipótese, as sobras do meu espírito. (LINS, 1979a, p. 137-138)

Portanto, por meio desses trechos, observamos que Lins admitia estar adentrando um novo período em seus textos, concretizando o que pesquisara. Este período tem como marco literário inicial o volume de narrativas em questão.

João Alexandre Barbosa, no memorável prefácio da primeira edição de **Nove, novena**, intitulado “**Nove, novena** novidade”, assentiu que Lins, por meio da construção narrativa, procura

a elaboração de uma linguagem que seja capaz de fisgar, em diferentes planos, partículas significativas da existência humana. Isto, que talvez se possa dizer a respeito de qualquer produto do trabalho criador literário, afirma-se, no entanto, como uma característica fundamental na obra de Osman Lins e lhe confere, verdadeiramente, a novidade com que completei, no título da Introdução, o título do livro. Porque não se trata apenas de uma série de contos, mas de exercícios de “*écriture*” orientados no sentido da formação de um universo ficcional que, como tal, inclui personagens, objetos, situações, tramas e significados que, entretanto, são percebidos pelo leitor enquanto intimamente dependentes do próprio ato de reorganização lingüística que lhes deu origem. É que, entre a percepção do mundo, projetado pela linguagem, e a assimilação da leitura, o autor obriga-nos a um encontro decisivo com todos os elementos de execução que

configuram a construção do texto. Ele não conta; escreve. Mas, por este ato, cria um espaço em que se situa a fabulação. E faz surgir, então, a narrativa como se fora uma imposição inevitável decorrente do enlaçar-se e fundir-se das palavras, respondendo a indagações da sensibilidade ao encontro com a realidade. (BARBOSA, 1996)

O prefaciador chama a atenção para um aspecto que será abordado mais adiante, o de *escritura*, na acepção barthesiana. Isso porque, em relação à escrita, um dos aspectos que se destacam em **Nove, novena** é a homenagem tributada a essa atividade humana.

Em “Palavra feita vida”, posfácio da segunda edição das narrativas, publicada em 1975, José Paulo Paes corrobora a visão de que o processo criativo de Lins tinha se voltado para a pesquisa de novas formas de expressão,

com vistas a exprimir mais substancialmente aquela momentosa visão de mundo que ia afeiçoando em seu espírito no limiar da idade madura e a que fez referência numa entrevista ³⁰. Longe de inculcar-se uma adesão superficial às modas de vanguarda, tratava-se de uma exigência imposta de dentro para fora pela própria dinâmica da sua criação literária. (PAES in LINS, 1994a, p. 201)

A questão formal, portanto, foi um grande destaque atribuído na inauguração dessa nova fase literária de Lins e a crítica seguiu esse caminho. De forma ampliada, consideramos **Nove, novena**, em relação aos temas da leitura e principalmente da escrita, como a possibilidade de realização do texto como prazer, por parte do leitor, e a realização de uma escritura, por parte do escritor. Particularmente, veremos como leitura e escrita se configuram especialmente nas narrativas “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo”, “O pentágono de Hahn” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Se em **O visitante** pensamos na leitura e na escrita pessoais como forma de distração e fuga da solidão, ou seja, com funções ligadas às questões imediatas das personagens, em **Nove, novena** a escrita pode ser encarada como forma de continuação da vida, um tipo de registro, artístico ou não. E a leitura propicia, nos obstáculos propostos pelas inovações formais de Lins, que o leitor consiga participar

³⁰ Essa entrevista pode ser a que Lins concedeu ao **Diário de Pernambuco** em 9 de outubro de 1966, em que disse: “Mas o **Nove, novena** inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal” (LINS, 1979a, p. 141).

e transpor tais barreiras. Pensemos, então, no leitor e no escritor, na leitura e na escrita, à margem do texto literário, para depois verificarmos suas inserções nele.

No oitavo capítulo de **Guerra sem testemunhas**, intitulado “O escritor e o leitor”, Lins afirma que todo livro é dirigido a leitores, considerados como “invisíveis entidades” (LINS, 1974, p. 151). São invisíveis por não testemunhar o ato de criação da escrita, e também porque não seria possível precisar como é cada um deles, individualmente. Lins também acredita que a escrita pressupõe leitura: se não há leitor, não há escritor. O escritor não existe se escrever só para si: precisa de um público.

Nesse sentido, o da relação entre autor, obra e leitor, percebemos que há pontos de contato com Eco, visto que Mompou assente que

[c]ada escritor elabora [...] o seu leitor. [...] Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa de sua natureza. (LINS, 1974, p. 152)

Este pensamento acerca do leitor encontra bases na teoria do leitor modelo de Eco, que é aquele ideal previsto pelo autor modelo e pela obra em si. Lins chama esse leitor de “imaginário” e “ideal”, e que

[t]odo bom livro, por mais obscuro que pareça, é claro, desde que o abordemos devidamente. Infelizmente, nem sempre o crítico ou leitor reúne condições para a abordagem. Esta, de qualquer modo, não pode ser levada a cabo por um só indivíduo, é um ato longo e coletivo. (LINS, 1974, p. 153).

Em outras palavras, para Lins, o leitor ideal não é possível: não se pode, individualmente, realizar uma abordagem que abarque tudo o que o autor pensou ou tudo o que a obra permite inferir. Mais uma vez, há relação com Eco a respeito das suas *intentiones*, pois Lins considera que o livro, a obra “diz” algo (o “bom livro”, mesmo “obscuro”, é “claro”), além de contar com a abordagem do leitor, que, para ser ideal, deve ser coletivo. Ambos, Lins e Eco, estavam envolvidos pelo mesmo *Zeitgeist*, visto que tanto essa fase de Eco quanto a **Guerra** de Lins fazem parte do pensamento da década de 1970.

Ainda neste capítulo de **Guerra**, Mompou destaca algumas das características que distinguem um bom leitor. De forma resumida, um bom leitor é

aquele que vê, no ato de ler, uma necessidade humana; que além de se dedicar à leitura também faz releituras ³¹; que é consciente da importância da literatura; que não vê a forma como mais importante que o conteúdo, e vice-versa; que faz leituras variadas, tanto do passado quanto do presente, sem necessariamente serem numerosas ou organizadas; que é aberto a novas experiências, mas sem considerá-las a maior virtude de quem escreve; que é disciplinado, havendo uma continuidade em suas leituras. Conforme Mompou, esse leitor “não é apenas o correlativo dialético do ato de escrever: ele confirma e amplia o significado intrínseco da obra” (LINS, 1974, p. 155).

Por outro lado, Mompou também defende um tipo de leitura semelhante à superinterpretação de Eco, ou seja, uma leitura “equivocada”. É o que indica quando diz que

[u]m livro é escrito, inclusive, *para os que o lêem indevidamente*, para os que o estranham, os que o detestam e até para os que não haverão de o ler. Natural existirem pessoas que, não o lendo, venham a ser afetadas pelas suas páginas, quando outras, lendo-as, permanecerão imunes, insensíveis a todos os seus possíveis estímulos. (LINS, 1974, p. 155, grifo nosso)

Essa passagem corrobora a visão de que o leitor ideal não é um indivíduo, mas que a leitura ideal é a soma de leituras individuais e que, talvez, nem chegue a um fim (Mompou dá o exemplo de **Hamlet**: após mais de três séculos, não há uma “integral intimidade” com o texto). Além disso, as leituras indevidas são válidas por serem tentativas.

Em resumo, **Guerra sem testemunhas** constrói, ao longo de seus dez capítulos, uma ideia do escritor e do leitor. Quanto ao primeiro, é um combatente: vive um embate com a linguagem, com o mercado editorial, com a sociedade. O escritor deve possuir um plano para realizar sua obra, mesmo que ele mude ao longo da escrita. Também não devemos, e aqui há contato com Eco, buscar numa obra a intenção de quem a produziu, mas o que ela própria manifesta. Além disso, o escritor não deve se vender por ilusões, respeitando sempre sua produção. O ato de escrever é, ao mesmo tempo, solitário e social: para escrever o escritor precisa da solidão, mas sua escrita revela justamente a sua relação com a sociedade de que

³¹ Em postura semelhante à de Calvino em “Por que ler os clássicos”.

participa, a começar pelo uso do seu idioma. Por isso, escrever é estar numa guerra sem testemunhas.

Quanto ao leitor, é dado a ele o poder de participar ativamente do que lê (outra aproximação com Eco). O leitor não é um mero receptáculo da obra. Ele é, também, criador de sua leitura. Como Lins entende que o romance é um universo, escritor e leitor estão contidos nele, em troca constante ³².

A essa altura, nosso leitor deve se perguntar por que não relacionamos **Guerra sem testemunhas** a **O visitante**. Em primeiro lugar, levamos em consideração a composição desse romance e seu lugar na trajetória narrativa osmaniana. Como é a “fase da procura” de Lins, **O visitante**, apesar de ser moderno, é um romance com bases tradicionais.

Em segundo lugar, pensamos no papel da escrita nesse romance: nem Artur nem Celina têm pretensões de publicação de seus escritos, ou ainda, pretensões de escrita literária. É certo que Artur escreve versos, mas ele, apesar de todo o cuidado com o seu caderno, não demonstra a pretensão de ser um poeta de renome, um escritor de fato, como é definido em **Guerra**. No que toca o papel da leitura, mais uma vez as personagens não têm essa ideia de leitura colaborativa. É claro que o leitor empírico, para realizar uma leitura mais densa, deve participar por meio do entendimento intertextual, mas essa leitura participativa é iniciante se levarmos em consideração as obras subsequentes que analisamos aqui: **Nove, novena, Avalovara** e **A rainha dos cárceres da Grécia**.

Existem algumas características em **Nove, novena**, pensadas em relação ao leitor ideal, que esbarram nas peculiaridades do leitor empírico, aquele que realmente tem o objeto livro em suas mãos. Como observamos, as narrativas foram recebidas tanto com certo entusiasmo quanto com desconfiança pela crítica especializada e pelos leitores “comuns”. Uma dessas características é a questão do ponto de vista. Tradicionalmente, temos a narração feita ou por um narrador externo aos acontecimentos ou por uma personagem. O leitor, então, acompanha praticamente um ponto de vista ao longo de todo o enredo.

O que Lins realizou foi a diluição dessa pretensa unidade: “diluí esse ponto com os sinais gráficos que ajudam a intercalar os diálogos. Mas os sinais gráficos são apenas um acidente. Eles são importantes apenas enquanto servem de

³² Esses apontamentos já se encontram em nossa dissertação, no capítulo em que tratamos de **A rainha dos cárceres da Grécia**.

instrumento para o que vou escrever” (LINS, 1979a, p. 149). Assim, a mesma narrativa é mostrada por meio da diversificação dos pontos de vista. Como consequência, algumas personagens são mais desnudadas, outras não, mas conscientes de seu poder narrativo.

Além da diluição do ponto de vista, há a diluição do enredo. Sandra Nitrini, no seu estudo sobre **Nove, novena** e o *nouveau roman*, afirma que, apesar de haver história³³ nas narrativas, principalmente sob o tema das relações humanas, suas estruturas são minimizadas devido à sua própria organização e à sua natureza, visto que não ocupam longos trechos, mostrando-se, “quase sempre, deslocadas para o fim e abafadas pelo movimento centrífugo do texto que se volta para trechos descritivos, alegóricos, insólitos e ornamentais” (NITRINI, 1987, p. 72).

Em outras palavras, estes trechos acabam ocupando mais espaço do que o enredo em si. Outra afirmação de Nitrini confirma esse fenômeno: “a poética osmaniana afirma a história como matéria-prima e nega-a enquanto instância primeira de suas narrativas, conseguindo como resultado um texto que é síntese de um discurso e de uma história pulverizada” (NITRINI, 1987, p. 72).

Mais uma questão relacionada às categorias narrativas é a do tempo. Em **Nove, novena**, devido à estrutura retabular³⁴, o tempo parece se fundir: não há grande diferenciação entre passado, presente e futuro, pois são colocados lado a lado, como quadros de um retábulo. É justamente essa justaposição que promove a destemporalização, fazendo com que o que aconteceu, o que ocorre e o que está por vir pareçam uma unidade.

É natural, por conseguinte, que um leitor empírico acostumado com uma narrativa de enredo, cujas demais categorias são bem delimitadas, estranhe a proposta de **Nove, novena**. Não há dúvidas de que o leitor modelo de Lins, para este livro, deva ser mais experimentado, exigente e ao mesmo tempo aberto a novas

³³ Aqui tomamos o termo “história” na acepção do termo “fábula” do formalismo russo, em oposição a “discurso”, ou “trama”. Para Tomachevski, a fábula (história) é o conjunto de acontecimentos ligados entre si, ou seja, é o enredo. Já a trama (discurso) é a forma por meio da qual o leitor toma conhecimento da fábula, ou seja, é o modo como são narrados os acontecimentos.

³⁴ Quanto à estrutura retabular de **Nove, novena**, cabe uma observação. A única narrativa de se coloca como um retábulo perfeito é a que leva em seu título o nome dessa manifestação pictórica: “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Entretanto, Nitrini (1987) classifica as demais narrativas como “retábulo em embrião” (“Os confundidos”, “Noivado”, “O pássaro transparente” e “Um ponto no círculo”), “retábulo *móvil*” (“Conto barroco ou unidade tripartita”) e “retábulo entrecruzado” (“Pentágono de Hahn” e “Perdidos e achados”).

possibilidades narrativas. E aqui não falamos apenas da leitura em seus estágios iniciais, da codificação ao juízo de valor, mas do conhecimento um pouco mais específico do texto literário, de suas peculiaridades. Isso porque o enredo de cada narrativa desse livro pode ser resumido em poucas linhas, entretanto, é o aspecto ornamental, a construção matemática que salta aos olhos de quem lê.

A estrutura retabular, portanto, aparece ao leitor como uma espécie de quebra-cabeças que ele deve montar em sua mente. É uma leitura participativa, em que o leitor realmente deve preencher os interstícios do texto, estabelecer as ligações entre um quadro e outro, entre passado e presente, entre um espaço e outro.

Retornando às definições de Barthes em **O prazer do texto**, a nova fase osmaniana corresponderia ao texto de fruição, pois a proposta de **Nove, novena** não é a de confortar o leitor, mas colocá-lo em dúvida, promover uma crise na “sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21-22). Não estamos aqui querendo fazer a apologia de que Lins “inventou” tudo isso, até mesmo porque essas “inovações” foram fruto de sua pesquisa e de seu contato com a cultura europeia, em especial a francesa, de onde muito se procurou as semelhanças com o novo romance. Entretanto, no contexto brasileiro, Lins foi um daqueles que se aventurou nesse tipo de narrativa em que o veículo é a viagem ³⁵.

Ao citar o prefácio de João Alexandre Barbosa, dissemos que iríamos comentar sobre a questão da escritura. Sandra Nitri também destaca essa questão, afirmando que as narrativas de **Nove, novena** enfatizam “sua identidade mais como texto do que como estrutura narrativa, [valorizando] mais a *escritura* do que a *aventura*” (NITRINI, 1987, p. 72, grifo da autora). Os termos grifados são uma referência ao novo romance francês. Porém, o conceito de escritura a que vamos aludir é o de Barthes em **O grau zero da escritura** (publicado em 1953). Não vamos nos ater detalhadamente na evolução do conceito de escritura ao longo das obras de Barthes ³⁶, visto que nosso intuito é observar como ele reflete na noção de escrita depreendida de **Nove, novena**.

³⁵ Para Monegal, em “Tradição e renovação”, a narrativa latino-americana do século XX conheceu três grandes momentos de ruptura, dentre eles o das décadas de 1960-1970. Ao falar do romance, Monegal assente que a linguagem narrativa é o veículo da narração e a narração em si. Assim, o “meio é que é a mensagem” (MONEGAL, 1979, p. 159)

³⁶ Para isso, conferir o livro **Texto, crítica, escritura**, de Leyla Perrone-Moisés, especialmente o capítulo “Crítica e escritura”.

Conforme Barthes (2004, p. 9), a escritura é um conceito formal independente do de língua e do de estilo. Em resumo, a língua faz parte de uma configuração histórica, anterior ao escritor, um fenômeno social, não individual. Já o estilo faz parte da “mitologia pessoal e secreta do autor”, com “dimensão vertical” e “origem biológica” (BARTHES, 2004, p. 10), ou seja, também é algo que antecede o ato de escrever. A escritura, por sua vez, estaria entre a dimensão horizontal da língua e a dimensão vertical³⁷ do estilo: é a escolha do autor diante do que a língua e o estilo lhe fornecem. Assim, como lembra Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 30, grifo da autora), “a escritura é uma questão de enunciação” e, para ela, em **O grau zero**,

Barthes nos diz que a escritura é uma questão de tom, de recitação (*débit*), de finalidade, de moral. A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 30)

De acordo com essas definições, estilo e escritura partilham de algo semelhante, que é a escolha. Como então separá-los? Essa diferenciação, de acordo com Perrone-Moisés (2005, p. 31), só será possível se for analisada a “evolução” do conceito, desde **O grau zero** até **O prazer do texto**, visto que, desde o início, o conceito de escritura revela uma ambiguidade, que está no compromisso do escritor com a sua história. Segundo Barthes, a escritura nasce, de um lado, do confronto do escritor com a sociedade e, de outro, da remissão às suas fontes de criação. Logo, a escritura, presa entre dois tempos,

está igualmente amarrada a dois objetivos aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma). A auto-reflexividade da escritura implica, ao mesmo tempo, renunciar a um referente e a um destinatário exteriores. A escritura não é uma forma de comunicação. [...] Nesse ponto se evidenciam as diferenças entre a fala, estudada pela lingüística, e a escritura. A fala é instrumental, a escritura não, e este ponto [...] será radicalizado nos escritos subseqüentes de Barthes. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 32)

³⁷ Aqui nos lembramos da dicotomia saussuriana entre sintagma e paradigma. A língua, de caráter horizontal, seria uma estrutura sintagmática, enquanto que a verticalidade do estilo lhe dá caráter paradigmático. Se o estilo está para o paradigma, é porque pressupõe escolha por parte do escritor.

Segundo Nitrini (1987, p. 52, grifo da autora), o tempo da escritura, no contexto do *nouveau roman*, é aquele em que “o discurso adquire maior importância e passa a transcender a história”, de tal maneira que “desaparece a preocupação característica da narrativa tradicional de *esconder* o trabalho do escritor”.

Isso nos lembra a metaficcionalidade ou autorreflexividade atribuída a Lins em seus textos ficcionais, especialmente a partir de **Nove, novena**. Entretanto, esse trabalho artesanal com a forma, de acordo com o que Lins deixou claro em entrevistas e no próprio **Guerra**, não deveria distanciar a obra dos leitores, muito menos demonstrar uma falta de compromisso do escritor com sua realidade.

Assim, o conceito barthesiano de escritura mantém pontos de contato com a proposta de escrita em **Nove, novena**. Por outro lado, nega o que Lins tinha como plano literário. Vemos, nas narrativas, a tentativa de “dizer a história” e de “dizer a literatura”, mas sem a renúncia dos referentes ou destinatários exteriores. Em “O pássaro transparente”, por exemplo, verificamos como um dos motivos de fundo a diferença entre a vida no interior e na capital, no caso, Recife.

Não pensamos que Lins encarava sua literatura como não comunicativa, até mesmo porque, como dissemos acima, as suas “inovações” exigem a participação dos seus leitores. Leitores despertos. O fato de impor obstáculos, propor enigmas e alegorias pode não facilitar uma “comunicação fluente”, mas não deixa de chamar a atenção para o esforço de quem lê, a fim de que não seja um mero receptáculo. Quem lê é uma parte ativa dos processos que envolvem a literatura, como entende Eco (2008a, p. 36) ao afirmar que a leitura é um movimento cooperativo, isto é, o leitor contribui para que os sentidos não fiquem somente na obra.

Do ponto de vista da escrita, portanto, **Nove, novena** como um todo é um elogio da escritura no sentido de ser discurso, de ser literatura, de não ocultar o trabalho artesanal do escritor, no próprio corpo textual, que se revela nas características elencadas anteriormente. Por meio das rupturas propostas em relação à narrativa tradicional, ou, como afirma Lins em **Guerra** (1974, p. 152), aos “caminhos familiares”, tenta valorizar o labor de quem cria, do escritor de fato, que é aquele que “concebe a leitura como um ato vivificante e escreve seus livros com vistas a essa possível relação” (LINS, 1974, p. 153).

Por conseguinte, essa valorização do trabalho do escritor, da enunciação, é um elogio da linguagem literária, do código e, em alguns momentos, como resultado da relação entre enunciação e código, poderíamos dizer que ocorre a *mise en*

abyme metatextual. Esta, especialmente, acontece em relação a alguns símbolos e aos ornamentos, que não são discutidos por um narrador, mas fundidos no corpo do texto.

Dados esses comentários sobre a leitura e a escrita ao redor de **Nove, novena**, adentremo-nos na obra e vejamos como os temas estão presentes nela. Pensamos que, devido ao fato de esse volume ser um divisor de águas na ficção osmaniana e uma espécie de ode ao trabalho do escritor, o tema da escrita é bem mais presente que o da leitura, via construção narrativa e personagens. Nesse sentido, pensamos que **Nove, novena** trata da escrita como modo de perpetuação, de continuação, de registro, sejam artísticos ou não, e a leitura, por conseguinte, é o modo de acessar o que deve ser propagado. Seja por meio da volta ao mote do escritor frustrado (como Artur, de **O visitante**) ou da exposição do escritor em busca da vocação, do caráter fixador da escrita, da leitura de textos e imagens, do entalhe da escrita, Lins faz seu tributo ao mundo das letras nesse volume.

“O pássaro transparente” é a primeira narrativa do volume e tem como centro a vida de um homem, inominado. Cada parágrafo é um quadro de sua vida, alternados entre infância, adolescência e fase adulta. O foco narrativo também sofre oscilação, há quadros tanto na terceira quanto na primeira pessoa. É o embate de um menino que, ao se tornar adolescente, luta contra as imposições paternas, mas que, ao se ver adulto, a caminho do funeral do pai, percebe que cumpriu todas elas e deixou de lado suas aspirações, seus sonhos. É o que pensa, ao encontrar o pai morto:

Pois é, meu pai. Há muitos anos queria vê-lo assim, as vontades cortadas, sem poder, sem voz autoritária, desde o dia em que, desamparado, senti sua inclemência e decidi voltar. Havia, dentro do senhor, um morto: este. [...] Pois bem, eu recebi a herança. Renunciei, para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver. Desposei a mulher que o senhor decidiu ser a indicada para mim, estou impregnado de tudo que detesto, corrompi-me, gosto de ser respeitado, dono de riquezas que haverão de crescer, trago o senhor em mim, nunca deixarei esta cidade. Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai. (LINS, 1994a, p. 12-13)

Nessa submissão, percebemos que em seu matrimônio fortunas foram somadas, deixando para trás seu amor de adolescência. Eudóxia, sua esposa, simboliza a vitória da tradição em detrimento dos sonhos de juventude, representados pela namorada da adolescência. Esta, por sua vez, tornou-se uma

artista plástica renomada, realizando tudo aquilo que a personagem central queria para si, como ser artista (no caso dele, poeta) e viajar para a Europa.

A primeira menção à escrita e também à leitura nesta narrativa está nas cartas rasgadas pelo homem numa viagem de trem. Este ato é lembrado por ele quando está de volta à sua cidade para o funeral do pai: “Há quantos anos, neste mesmo trem, rasguei aquelas cartas, uma a uma?” (LINS, 1994a, p. 10).

Neste momento, não se sabe que cartas são essas, mas adiante o leitor tem conhecimento de quem são: “Sou a mesma adolescente de quem você, um dia, rasgou as cartas no trem” (LINS, 1994a, p. 14). Ou seja, as cartas eram da ex-namorada. O ato de rasgá-las pressupõe o período do rompimento de ambos, possivelmente quando o homem decidiu retornar à casa paterna. É como se, por meio de uma ação, a de rasgar, fosse também possível quebrar, exterminar o sentimento que por ventura tivesse motivado a escrita dessas missivas. Rasgar as cartas seria extirpar os vínculos afetivos reforçados pela escrita, impedir que o sentimento permanecesse com o passar do tempo, fixado no papel.

Mais à frente, há um reencontro entre o antigo casal. No diálogo, o homem diz que, ao fazer sua leitura dos jornais, sempre vê o nome da mulher:

– Tenho visto seu nome nos jornais. Li que você obtivera uma bolsa na Espanha. Fiquei contente, disse comigo: “Ora veja, quem podia imaginar que ela ia se tornar uma artista famosa”. O jornal reproduzia uns quadros seus, frutas, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha um jeito de ave de rapina.

– E olhar de gente.

– Isso mesmo. Era assustador. Existe, aquele pássaro?

– Não. (LINS, 1994a, p. 13)

Para ele, era uma surpresa que a mulher realizasse seu antigo desejo de ser artista e viajar pelo mundo, já que ela não desenhava antes. O fato de o homem observar que ela não desenhava antes fez a mulher confessar que escrevia versos, mas que nunca os havia mostrado. O homem também lembra de ter escrito versos: “Sabe que num dia desses, abrindo uma gaveta, encontrei também versos meus? Incrível. Não me lembrava deles. Como a gente muda, hein?” (LINS, 1994a, p. 14). Mais tarde, saberemos que ele mostrava seus versos a ela na época em que namoravam. Desse modo, vemos que os dois, durante a juventude, partilhavam de gostos semelhantes.

É interessante, aqui, verificar a relação entre o título desta narrativa e o diálogo entre o casal transcrito acima. O pássaro transparente está num quadro da mulher, um misto de ave e ser humano, pois era o corpo de um pássaro com o olhar de um homem. Além disso, outro elemento é surpreendente: a ave, por ser translúcida, permite a visão de seu coração. Assim, dois elementos, um que pode ser relacionado ao racional, que é o olhar firme, e outro que pode ser ligado ao sentimental, que é o coração, se fundem nesse ser ambíguo. É uma possibilidade entender esse animal como uma espécie de símbolo do projeto estético de Lins³⁸: um misto de claridade e mistério, fruto de observação racional e sentimental. É a concretização do objeto artístico.

Além disso, por meio do diálogo entre o homem e a mulher, depreendemos o motivo da relação entre a arte e a realidade palpável. Quando o homem pergunta se aquela ave existe, ela responde que não, retomando assim uma das mais antigas contendas teóricas quanto à arte, a da relação entre ela e o mundo que a cerca. Entretanto, há pontos de contato entre esses dois mundos, visto que a arte é uma forma de questionamento e entendimento dessa palpabilidade. Como observa Nitrini (1987, p. 130), esse amálgama de traços humanos e animais contido no quadro da artista (ou de traços humanos e de objetos) reflete o que Lins realiza em várias das personagens de **Nove, novena**. O menino de “Pastoral”, por exemplo, se denomina como feito de “cipós trançados”: é um ser tecido. Como o cipó é matéria prima de objetos artesanais, o menino é trançado também de palavras, visto que é parte de um trabalho literário. Aliçona, moça que para o menino é um ser andrógino, “lembra um tronco nodoso, cinza e verde, grosso, coberto de limo” (LINS, 1994a, p. 137-138). O cavalo que irá se juntar à sua égua Canária é imaginado pelo garoto como um “cavalo de cactos, crinas de agave, rabo de carrapichos” (LINS, 1994a, p. 138). Este processo de composição (e aqui entendemos composição também no sentido de junção, justaposição de partes) de personagens se repetirá nas obras posteriores de Lins.

Depois da separação, na adolescência, o homem e a mulher seguiram rumos diferentes. Um dos fatores que os unia era o gosto pela arte, no caso, a literatura: ambos escreviam versos, o que pressupõe a leitura de poetas. Só que havia uma diferença: enquanto ele mostrava seus versos a ela, crente de que um dia seria um

³⁸ Depreendido, além das narrativas, também de suas entrevistas e de seus ensaios.

famoso poeta e atravessaria o oceano, ela mantinha os seus em segredo, muito provavelmente amadurecendo em si o talento para as artes, e conseguindo, posteriormente, o que era almejado pelo outro. Ironicamente, tudo o que ele pensa que irá concretizar, durante sua juventude, e o que vai acontecer com a namorada, acaba sendo trocado:

[...] Mas quem sabe se não havemos de fazer os dois, um dia, nossa viagem?

Havemos. Ela diz *havemos*. Eu, não tu, farei essa viagem. Não sabes o que disse um poeta, desiludindo a sua namorada, decerto parecida contigo e que imaginava continuar ligada para sempre a ele? “Eu sou Goethe!” Também sou alguém, serei um nome, sinto força em mim. Conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei. O que sou destinado a conquistar, desconheço ainda. Mas sei que um dia voltarei aqui, rodeado de glória. Teu marido será empregado no comércio, ou talvez escrevente no cartório, terás um lar e filhos; mas teu orgulho maior, a ninguém confessado, virá de seres o que és agora: a testemunha de minha adolescência. Eu sou Goethe. (LINS, 1994a, p. 16, grifo do autor)

Todo esse ímpeto cairá e é ele quem será o comerciante e pai de família, enquanto ela conquistará a glória. É interessante notar que a citação de um trecho biográfico de Goethe funciona como uma pequena história dentro de outra. Essa alusão poderia ser lembrada como uma *mise en abyme* do enunciado. Só que aqui parece ser realizada uma *mise en abyme* do enunciado às avessas, pois há uma semelhança entre a história contida e a continente, que é o namoro de dois casais de adolescentes, entretanto, o desfecho de ambas é totalmente diferente: Goethe de fato se afirmou como poeta consagrado, enquanto que em “O pássaro transparente” é a mulher quem se consagra. A visão desse jovem em relação ao seu futuro glorioso como poeta é bem romântica, não só em sua inspiração em Goethe, mas também no sentido de ter a certeza de que será grandioso, um verdadeiro gênio, diferente de tudo aquilo que seria se não fosse um poeta.

Após presentificar o momento de seu casamento, em que coloca Eudóxia como apegada a bens materiais, por mais insignificantes que fossem, o homem começa a procurar os papéis, aqueles em que escrevera seus versos, lembrados por meio de sua leitura do jornal e do diálogo com a ex-namorada. Ao encontrar e observar as poesias, não as reconhece “os mesmos olhos que as testemunharam” (LINS, 1994a, p. 18). Ou seja: há um abismo entre o adolescente, o jovem que

produziu aqueles versos e o adulto. Tudo que eles representavam não se cumpriu. A partir daí, o homem tece reflexões sobre seus antigos escritos:

Poesias. Por que, tantos anos passados, ainda as conservo? São meus poemas; em todo caso, não insuportáveis e neles perpassam alguma generosidade, alguma febre. Eu não era, porém, um coração limpo; reconheço que viviam nele, desde esse tempo, muitos dos repulsivos bichos que a diligência de meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um viveiro sombrio. Fosse de outro modo, não seria com desdém, condescendência e orgulho que mostraria a *ela* esses trabalhos. (LINS, 1994a, p. 18, grifo do autor)

A conservação dos poemas revela que, de um modo ou de outro, ainda tinham importância para o homem, ao contrário das cartas da ex-namorada, que foram destruídas. Ou então, as cartas não foram poupadas para que seu passado ao lado da artista nunca viesse à tona, que ficasse somente na mente dela, uma testemunha de sua adolescência, como pensou no episódio em que cita Goethe. Mesmo depois de tantos anos, não havia deixado seu orgulho de lado: ainda acreditava que os versos não eram maus. Entretanto, eles estavam guardados no armazém, não em casa, talvez por receio de que Eudóxia os encontrasse e percebesse as intenções literárias da juventude dele.

De qualquer forma, o homem de “O pássaro transparente” revela o tema do escritor frustrado, que tinha planos, quando jovem, de se sagrar como um grande artista da palavra, mas que, de fato, seguiu os passos do pai. Assim como em **O visitante**, o tema da impotência se revela aqui. Lá, Artur não tinha poder nem em casa nem em seu trabalho, só veio impor alguma coisa em relação à Celina e seus versos mostravam uma outra realidade que não era aquela vivida por ele. Aqui, o homem se torna impotente ante os desígnios do pai, não teve força para sustentar sua partida e, como o filho pródigo da parábola bíblica, retornou a casa para não ter de enfrentar o mundo. A escrita desse homem, de algum modo, fazia parte da ruptura contra os valores impostos pelo seu pai, mas no fim ficou esquecida dentro de uma gaveta.

Desse modo, o tema do escritor frustrado pode ser visto tanto por meio de Artur quanto por meio do protagonista dessa narrativa. Por sua vez, a leitura crítica de Celina, em relação aos versos de Artur, também pode ser visualizada na protagonista de “O pássaro transparente”. O leitor empírico não toma conhecimento do julgamento dela em relação aos versos do namorado de adolescência, ao

contrário do que acontece em relação à leitura de Celina dos versos de Artur. Contudo, o homem afirma, como transcreveremos adiante, que a leitura demorada da moça era de “sondagem”. Ora, se os anos e os acontecimentos subsequentes lhe deram essa certeza, é porque a então adolescente tinha um olhar crítico sobre os versos do namorado. Não se sabe, somente, se a crítica era positiva ou negativa. Ao contrário de Celina, que foi envolvida pelo contraste entre “a vida e a obra” de Artur e, aí, se viu enovelada na teia insidiosa do professor, a mulher de “O pássaro transparente” apurou seu senso estético e se tornou uma artista plástica.

Observamos, até então, que em “O pássaro transparente” há a referência direta a três tipos de textos escritos: a carta, o jornal e o poema. Mas há também a alusão ao cartão postal. Como vimos, as cartas são as escritas pela ex-namorada, lidas e rasgadas pelo homem. O jornal apenas é citado como parte da leitura diária dele, e é a forma por meio da qual se tem a notícia de que a moça se tornou uma artista renomada. Assim, o suporte jornalístico, por sua especificidade, autoriza esse renome, essa consagração. Seria diferente, por exemplo, se ele tivesse tido acesso ao fato de ela ter se tornado pintora por meio de uma conversa informal.

O cartão postal é um pedido do homem à ex-namorada: ele desejava um com os ciganos de Granada, que ela deveria enviar quando estivesse na Espanha. Já os versos são escritos tanto por ele quanto por ela na adolescência. A diferença, como entendemos, é que ele mostrava a ela os versos que escrevia, enquanto ela mantinha os seus em segredo. Na continuação do trecho citado acima, o homem comenta sobre a leitura dela:

Lembro-me de como prolongava a leitura. Eu imaginava ser por incompreensão, quando seu demorado olhar era de sondagem. Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim – estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou – em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas? (LINS, 1994a, p. 18-19)

O orgulho em relação aos próprios versos fazia com que o jovem acreditasse que a namorada não os entendia bem, visto que prolongava o ato de ler. Nem sempre demorar a ler significa falta de entendimento. Como vimos na parte I deste trabalho, durante o ato da leitura, o leitor pode mobilizar a sua biblioteca interior,

bem como outros fatos ou sensações que o façam parecer disperso. Essa “dispersão” é o momento em que fazemos relações com tudo aquilo que trazemos conosco e que se relaciona, de algum modo, ao que lemos. É o momento em que fazemos a nossa réplica, assim como o fotógrafo citado por Piglia: reproduzimos e modificamos a obra à nossa maneira.

A leitura demorada pode, inclusive, indicar justamente o contrário da incompreensão: nesse caso, a moça realizava uma leitura de sondagem, crítica. Por meio da leitura dos versos dele, e provavelmente dos poetas já reconhecidos, ela foi capaz de educar o seu olhar e o seu entendimento para a arte. A leitura, para ela, pode ter funcionado como prática construtiva de seu projeto artístico, que mais tarde se revelou na pintura.

As referências à figura do pássaro retornam nesse último parágrafo da narrativa, por meio das expressões “quebrou a casca” e “livre”. A moça foi capaz de quebrar a casca, ou seja, de nascer para a arte, de voar livremente para seguir seus sonhos. Ela se tornou artista e iria atravessar o oceano. Além disso, nessa passagem, percebemos que o artista nasce de uma inclinação ou vontade, isto é, a moça em sua juventude escrevia versos, mas o tempo, a dedicação, o trabalho é que fazem com que as mãos do artista sejam amestradas, capazes de produzir o que queria; no caso dela, as pinturas. Aí está uma das crenças de Lins em relação ao trabalho do escritor: não há somente o gênio, mas também, e sobretudo, o labor.

Essa crença sobre o papel da escrita, em especial, é reforçada na narrativa seguinte, “Um ponto no círculo”, acrescida da ideia da escrita como forma de perpetuação, de fixação de algo, comparando-a ao processo de fossilização de seres vivos e objetos. Lembrando Higounet (2003, p. 10), essa escrita seria a apreensão de um pensamento e também de algo concreto, a fim de fazer com que atravessasse o espaço e o tempo.

Também não podemos nos esquecer de Havelock (1996, p. 15-16), quando afirma que os gregos, ao estabelecerem um alfabeto e com ele serem capazes de fixar o pensamento, acabaram por converter a língua deles em artefato, em objeto. Essa noção é relevante se pensarmos que Lins usa determinados processos criativos, como os já citados anteriormente, para justamente conferir esse aspecto visual e quase que palpável de suas narrativas.

O título da narrativa, “Um ponto no círculo”, já aponta para a questão da perfeição, ou do ponto de equilíbrio, da harmonia entre partes que compõem um

todo, numa alusão à arte em geral, mas considerando a especificidade do texto narrativo, numa referência às categorias que o sustentam. É o que busca a personagem feminina, cujo discurso é sempre antecedido por um triângulo invertido (∇). É curioso notar que essas “marcas” que distinguem as diferentes vozes narrativas de um mesmo texto são, especialmente nessa narrativa, figuras geométricas.

Esse equilíbrio, essa harmonia é uma das peculiaridades de manifestações artísticas que buscam na geometria suas bases, como a arte gótica, citada no discurso feminino. Isso é corroborado pelas epígrafes que abrem **Nove, novena**: a última estrofe do poema “O engenheiro”³⁹, de João Cabral de Melo Neto, e uma frase⁴⁰ de Matila C. Ghyka, escritor, matemático, historiador e diplomata romeno, contida no livro **Esthétique des proportions dans la nature et dans le arts** (publicado em 1927). Vejamos, então, o que a personagem feminina dessa narrativa afirma sobre o ponto no círculo:

Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançarmos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia. (LINS, 1994a, p. 22-23)

Apesar de Lins advertir, em uma entrevista concedida ao **Diário de Pernambuco** no ano de publicação de **Nove, novena**⁴¹, que as pessoas, ao lerem o livro, estavam se preocupando demais com a possível simbologia desses marcadores que antecedem as vozes narrativas, visto que só possuíam a função de diferenciá-las, notamos que aqui a mulher é antecidida por um triângulo equilátero

³⁹ “A água, o vento, a claridade, de um lado do rio, no alto as nuvens situavam na natureza o edifício

crescendo de suas forças simples.” (MELO NETO in LINS, 1994a, p.5)

⁴⁰ “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”. (GHYKA in LINS, 1994a, p.5)

⁴¹ “Alguns comentaristas, em geral comprometidos com os métodos tradicionais, têm dado importância excessiva a um recurso gráfico empregado no livro, os sinais identificadores. [...] Em várias das narrativas, mais de um personagem nos revela os acontecimentos. Não é a primeira vez que se emprega, em ficção, esse método. Introduzi, porém, um recurso que me parece bem consentâneo com a nossa época e que permite uma grande mobilidade nas narrativas: determinados sinais, que precedem, no texto, o aparecimento, a fala, a entrada de um novo personagem. [...] As razões que, dando origem ao livro, fizeram-me inventar esses sinais (*que jamais são simbólicos, e sim indicativos*) são, por exemplo, muito mais importantes que os próprios sinais”. (LINS, 1979a, p. 141-142, grifo nosso)

invertido e a voz do homem é anunciada por um quadrado (□). Essa escolha não é aleatória na medida em que a personagem feminina diz que busca, no movimento circular, o ponto harmônico que está no triângulo e no quadrilátero, ou seja, na sobreposição destas duas figuras geométricas. E o enredo desta narrativa, diluído nas reflexões do homem e da mulher, é o encontro sexual entre este casal que nunca havia se visto e que nem trocou uma palavra entre si.

O discurso da personagem feminina, nessa narrativa, é o que guarda as relações entre a arte (a linguagem artística) e a realidade, e relacionado a isso uma possibilidade de entendimento da escrita. Poderíamos, inclusive, aproximar esse discurso ao que Lins executou como projeto estético. No primeiro quadro em que ela se manifesta afirma, sobre suas mãos, que “não pesam, quando em repouso; em ação, nunca tropeçam nas coisas, tudo executando com *destreza* e *simplificação* de gestos” (LINS, 1994a, p. 21, grifo nosso). Mais adiante, ela inicia seu segundo quadro da seguinte maneira: “Simplificação não quer dizer ausência de ornatos” (LINS, 1994a, p. 22), continuando com a descrição de suas vestimentas e adornos.

Assim, de modo correspondente, a produção literária de Lins pode ser entendida como algo oriundo de uma *destreza* e de uma *simplicidade ornamentada*. A simplicidade poderia estar relacionada à diluição e/ou pulverização mencionada das categorias narrativas, em especial o enredo e o ornato no modo como essas categorias foram orquestradas. Essa ornamentação, em Lins, seria a soma dos símbolos e das tessituras verbais, alcançando em “Retábulo de Santa Joana Carolina” sua realização máxima, e se assemelharia às escritas antigas, como a dos hieróglifos egípcios, cujas palavras eram representações pictóricas e também a iluminuras. Só que essas “iluminuras”, ao invés de serem desenhadas, são constituídas de palavras. Essa relação com as escritas antigas pode ser percebida no seguinte trecho: “Adquire ainda função ornamental tudo onde está impressa, como nos gestos de meus dedos e mesmo em repouso, *a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pincéis de junco, nos papiros*” (LINS, 1994a, p. 22, grifo nosso). Em outras palavras: a impressão, a escrita pode ser capaz de captar a essencialidade das coisas que representa.

A questão da relação entre arte e realidade, ou seja, da *mimesis* artística, pode ser depreendida da observação feita pela mulher a partir da percepção de que o homem a sua frente tem um olho de vidro. Vejamos essa cena:

Não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. Eles imitam o orgânico e suprem vazios com sua neutra e específica existência. A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Equivocam-se, portanto, os que lamentam a cegueira de tais peças, esquecidos de que elas não foram concebidas para ser videntes e corruptíveis. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico. (LINS, 1994a, p. 23)

Uma afinidade entre essa reflexão sobre o olho de vidro e o objeto artístico pode ser estabelecida. Assim como os olhos de vidro não têm a função de enxergar e imitam o orgânico, suprimindo um vazio, o objeto de arte, apesar de “imitar” a realidade, não tem o dever de “ser” a realidade e preenche um “vazio” humano, sendo uma forma de expressão e assumindo diversas funções⁴². A perfeição da arte é justamente não ser a realidade, mas um simulacro dela. Por isso, lamentar se uma obra de arte é ou não “realista” é um equívoco, pois elas não foram concebidas para serem, necessariamente, “realistas”. Outra relação com a arte é a profissão da personagem masculina. Enquanto a mulher de “O pássaro transparente” era uma artista plástica, aqui temos um músico, que apesar de ter elegido o oboé como seu instrumento, toca saxofone à noite para ganhar dinheiro.

Vimos, no segundo capítulo da primeira parte deste trabalho, com Higounet, Havelock, Olson e Chartier, que a escrita seria uma forma de fixação de algo não palpável, posto que esse “algo” é produzido pela mente humana. E essa fixação seria uma forma de não se perder essas produções do homem, sejam elas de qualquer campo do conhecimento, inclusive do artístico. Além disso, uma dessas fixações seria a do Antigo Egito, que é lembrado pela mulher em sua narração:

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era o seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria. (LINS, 1994a, p. 25)

⁴² Para isso, conferir “A função da arte”, de Ernst Fischer.

A escrita é capaz de fixar, em algum suporte, como a pedra e o papiro, até mesmo os seres vivos; mas, ao prendê-los em seus “exigentes limites”, não pode mostrá-los desempenhando suas ações normais. A escrita é, nesse entendimento, uma redução, uma síntese das coisas, que os egípcios conseguiram atingir por meio do equilíbrio entre o caos e a ordem. Esse processo é semelhante ao da fossilização, a que a mulher se refere quando fala sobre um furacão que atingiu o Golfo do México, em 1924, bem como dos animais e papiros do antigo Egito:

Por mais que os animais terrestres deslizassem, corressem ou voassem, água e ventania eram mais rápidas. Não sobrou muito dos grandes rebanhos: em poucos segundos, foram mortos duzentos e cinquenta mil bois e cavalos. Quase todos os répteis, anfíbios, pássaros aquáticos, quase todos os peixes que viviam nos lagos e lagunas tiveram sorte idêntica. Atirados à praia, os cadáveres foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas. Continuarão ali por muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feitos pedra. (LINS, 1994a, p. 26)

[...]

Assim como os cavalos, as vacas, os anfíbios, os peixes e os pássaros aquáticos esperam sob a terra, no golfo do México, a passagem do tempo e uma circunstância que nos revele suas efígies empedradas, os outros animais ficaram nos papiros, cobertos pelas areias do deserto, protegidos pelo clima seco, enquanto sobre eles passavam e desapareciam, sem nome nem rastro, soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros. Deste modo agem a vida e a memória, sovertendo com igual indiferença o terso e o impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície. (LINS, 1994a, p. 28)

A escrita, assim como os fósseis, é uma forma de perpetuação, fonte de descoberta futura. Notamos que nessa analogia entre escrita e fossilização há um ponto de contato muito interessante: assim como há uma vida por trás de um fóssil, há uma vida por trás da escrita. Fóssil e escrita, como objetos, são capazes de indicar não só aquilo que está sintetizado, congelado, fixado naquele momento, mas também outras coisas correlatas. O que ficou nos papiros, ou seja, aquilo que descende da tradição egípcia, foi passado por “soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros”. Esses povos não foram citados ao acaso. Todos eles possuíam um tipo de escrita: a etíope (proveniente do sul da Arábia e datado do século IV d. C.), a assíria (cuneiforme), a persa, a grega (alfabeto grego) e a romana (alfabeto latino).

E a leitura, qual o seu lugar nessa narrativa? Pensando na leitura como correspondente dialética da escrita e também nessa relação entre escrita e fossilização, a leitura seria, portanto, o trabalho do arqueólogo. Afirma, no início da narrativa, o homem: “Agora, como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas do seu vôo, poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo, a partir do fragmento deixado neste quarto” (LINS, 1994a, p. 22). A leitura é o ato por meio do qual o leitor, em posse de um fragmento ou de um todo (um texto), é capaz de compor todo um mundo, segundo a ordem desse fragmento e também com doses de sua imaginação.

Entender a leitura assim, como trabalho arqueológico, é pensar na leitura tanto em fonte de pesquisa, conhecimento, como em prazer, descoberta, criação, visto que pressupõe reconstituição. É a convergência do entendimento de leitura que verificamos em Barthes (prazer e fruição), Eco (leitura participativa), Piglia (leitura reconstrutiva e microscópica). Não podemos nos furtar também de lembrar que a palavra “compor”, usada pelo homem neste trecho transcrito, se relaciona à sua profissão, músico. Assim, por meio da chegada da visitante, do ato de ela desatar os cabelos para ele (antigo indício de intimidade de uma mulher para com um homem), da maneira como ela observava o quadro pendurado na parede, de suas roupas, do desenho de seu corpo simétrico, ele seria capaz de recriá-la, reproduzi-la a seu modo.

Em “Pentágono de Hahn”, o tema da leitura não é abordado diretamente e temos, além de referências às artes plásticas, a busca pela escrita artística. O enredo se resume à chegada de um circo em duas cidades do interior pernambucano, Goiana (passado) e Vitória (presente), cuja grande atração é a elefanta Hahn e os fatos que ocorrem, durante a permanência da elefanta na cidade, na vida de cinco personagens-narradoras, que não são nomeadas. Cada uma delas possui um símbolo que a antecede e cada uma narra seis quadros.

Quatro desses narradores estão no “presente”: o celibatário, a senhora, a moça e o possível escritor. Um deles se refere ao “passado”: o menino, que é o celibatário quando criança. Isso pode ser apreendido por meio dos símbolos que antecedem ambos: ao celibatário é dado uma espécie de ramo vertical com uma folha vazia no canto superior esquerdo, ao menino é dado o mesmo ramo, só que a folha é cheia e situada no canto inferior direito. Em certos momentos, principalmente

no quadro inicial, temos os dois símbolos fundidos, indicando a coexistência do passado, quando viu Hahn em Goiana, e do presente, quando vê Hahn em Vitória. Reflexões sobre a arte podem ser percebidas na história do celibatário, enquanto a escrita será usada rapidamente na história da moça e a vocação do escritor, discutida na história do possível escritor.

Aos quarenta e cinco anos, o celibatário discorre sobre sua relação com os irmãos e sua solidão, visto que, numa visão romântica, não havia encontrado nas moças da cidade uma que fosse capaz de despertar nele uma grande paixão. Por acreditar que um “casamento não magnificado pela exaltação ainda que ilusória dos sentidos e da alma” (LINS, 1994a, p. 35) não era possível, não se casou. Além disso, as “ligações casuais” lhe causavam repugnância.

O celibatário acredita ser o meio termo entre os irmãos, Oséas e Armando: o primeiro, um comerciante, o segundo, um pintor. Sobre Armando, informa: “passava pelo meu escritório sem voltar a cabeça, retomava tintas e pincéis, isolava-se no seu ateliê, pintando santos, paisagens escandinavas e animais nunca vistos: hipopótamos, garças, baleias, tubarões” (LINS, 1994a, p. 34). Destacamos aqui a expressão “nunca vistos”. Ela promove novamente o debate entre arte e realidade já levantado, por exemplo, em “O ponto no círculo”, por meio do olho de vidro. Aqui, caberia a pergunta: como representar algo nunca visto? Ou melhor: a arte necessita representar somente o conhecido, o já visto? Essa é a noção que o celibatário tem e que colocará para o irmão mais adiante, quando Armando recusa o convite de ir ao espetáculo da elefanta:

- Muita gente.
- Já foi lá?
- Não.
- Você não gosta de pintar bichos?
- Não se trata de gostar. É uma necessidade.
- Mas por que não vai ver um elefante de perto?
- Não preciso vê-lo. Sei muito bem como é um elefante.
- Isso é o que você pensa. Que direção têm as rugas do lombo? São ao longo do corpo, ou de cima para baixo?
- De baixo para cima.
- Errado. Têm a forma de um bote. Lembra uma canoa, desenhada de perfil. (LINS, 1994a, p. 43-44)

Assim, vemos a questão da necessidade da observação direta, da experiência pessoal como importante ou não para a produção de uma obra de arte.

O celibatário acredita que a arte deve ser o mais “realista” possível, por isso aconselha o irmão a ir ver a elefanta para pintá-la “corretamente”. Armando, por sua vez, encara a sua arte como uma necessidade, não como um *hobby*. E, por seu desinteresse em saber como são as rugas de um elefante, vemos que é um pintor que concebe suas obras não somente pela experiência empírica, mas pelas suas crenças e pela sua imaginação.

Os dois irmãos representam, portanto, visões semelhantes às concepções platônica e aristotélica em relação à mimese. O celibatário, como Platão, entende que não é possível representar algo de que não se tem conhecimento, como o pintor que não pode pintar um sapateiro por não saber como se faz sapatos. Armando, no entanto, pensa como Aristóteles: o importante é que a obra seja verossímil, independente do fato de ser “verdadeira” ou não.

A escrita propriamente dita aparece rapidamente na história da moça que, aos vinte anos, mantém um relacionamento com um adolescente de doze, chamado Bartolomeu. A última narração da moça é a respeito da carta que ela escreve ao menino, rompendo a relação que estavam conduzindo, devido a uma transferência de serviço do pai e também ao medo que tinha da reação pública. Escondida, ela escreve sua carta: “Escrevo-te à luz da vela, com lágrimas nos olhos. Meu pai foi transferido: vamos deixar a cidade” (LINS, 1994a, p. 60). Como travaram os primeiros olhares em presença da elefanta, este animal é um elo entre os amantes que veem na diferença etária um grande empecilho para a continuação desse envolvimento. A presença de Hahn é tão forte que a moça assina a carta trocando seu nome pelo da elefanta: “Amar-te-ei sempre. Tua... Hahn” (LINS, 1994a, p. 61). Assim como em “O pássaro transparente”, a carta é uma forma de comunicação entre amantes que se separam.

Já a narrativa do possível escritor trata da busca pela escrita. Denominamo-lo assim porque é um homem que ainda não escreve, mas cuja vida o direciona para este caminho. É como se fosse um momento de reviravolta e epifania, em que ele se vê destinado à escrita.

Ele chega a Vitória, cidade onde nasceu e cresceu, vindo de Recife, logo depois da estreia triunfal de Hahn. Queria rever a cidade sem ser em dia de domingo, dia da semana em que, uma vez por mês, visitava a avó e, aproveitando o feriado na capital e não querendo ficar em casa com a esposa de quem está se separando, foi para Vitória. A caminho da casa da avó, observa um senhor

contemplando a elefanta. Esse senhor pergunta a ele se não achava crueldade prender e isolar aquele animal por dinheiro. O possível escritor não responde, somente sorri e pensa: “Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis? Num gesto onduloso, Hahn alongou a tromba; sopra-me entre os dedos” (LINS, 1994a, p. 34).

Neste instante, ele já começa a refletir sobre o processo de escrita: o escritor deve saber domar as palavras, ordená-las, escolhê-las, pois elas, em “estado selvagem”, ou seja, sem alguém que as comande, são detentoras de um poder sem utilidade. O gesto de Hahn também é um indício simbólico do nascimento do escritor: no **Gênesis**, ao criar do barro o homem, Deus o enche de vida com um sopro. Hahn, com toda a aura de mistério que a rodeia, já que todos a contemplam meio que hipnotizados, sopra justamente os dedos do homem, pois daquelas mãos, daqueles dedos, deveria surgir um novo sentido para a sua vida, que era a escrita.

No quadro seguinte, o possível escritor chega à casa da avó e a descreve como muitas das casas interioranas antigas. Como todos faziam a sesta, as portas estavam fechadas, com exceção da porta da cozinha, aos fundos. E foi por aí que ele entrou, fato excepcional, somado à presença de Hahn, que o fará pensar em sua condição:

Apercebo-me, pela primeira vez, do quanto minha vida se tornou estéril e quão hostil é o meio onde flui a mor parte dos meus dias. Um monstro, ao sol e no silêncio; um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior; com a agravante de que tudo em mim é secreto, não provocando, ainda que acidentalmente, o interesse alheio; com a atenuante de não ser mudo, mas dispor da palavra, instrumento que manejo mal, podendo amestrar-me, para consignar, se não o meu exílio, minha constância no sentido de rompê-lo. (LINS, 1994a, p. 38)

O possível escritor pensa que sua vida é desprovida de um sentido maior, não se sente produtivo ou ativo, ao contrário, se considera pobre interiormente. Tudo isso é agravado pelo fato de ser tão reservado a ponto de não despertar a curiosidade de ninguém, mas atenuado pelo fato de não ser mudo, isto é, de poder usar as palavras como meio de expressão. E serão justamente elas, devidamente amestradas, que registrarão sua tentativa de sair de seu exílio interior. Inclusive, aqui observamos, por meio das escolhas vocabulares, a relação entre o ato de

escrever e o ofício artesanal: as palavras são *instrumentos* que devem ser *manejados*.

Essa personagem de “Pentágono de Hahn” se aproximaria de uma realização da *mise en abyme* da enunciação. Não que a personagem aqui já esteja em processo de escrita e esse processo esteja refletindo no autor implícito e no empírico, mas está num estágio anterior, que é o da sua descoberta como escritor. Lembrando Dällenbach, esse tipo de construção em abismo pode se manifestar de três formas: pela presentificação diegética do escritor ou do leitor da narrativa, pela evidenciação da produção e da recepção e pela manifestação do contexto que condiciona a produção e a recepção.

Entendemos que essa personagem, ao representar o tema do escritor ouvindo seu chamado, sua vocação, se aproximaria da terceira condição estabelecida por Dällenbach, ou seja, o tema do escritor descobrindo sua vocação é uma espécie de manifestação do contexto condicionador da produção textual. É o chamado para o domínio das palavras, da escrita. E esse domínio da linguagem literária, indiciado ao longo do depoimento dessa personagem, reflete na escritura de Lins e naquilo que este autor entendia como o ofício de escrever. Há, portanto, na narração do futuro escritor, relação com o que o autor empírico (Lins) acreditava ser o processo de escrita. Esse entendimento, por sua vez, reflete no autor implícito, que insere uma personagem buscando a vocação para a escrita. Existe, então, uma ligação reflexiva entre autor empírico, autor implícito e personagem escritora, ainda que esta escrita não seja revelada, mas ainda em gestação na mesma personagem.

Acrescentamos, ainda, que apesar de não haver a escrita propriamente dita desse possível escritor, alguns de seus pensamentos, como personagem, se equiparam ao narrador osmaniano e, por conseguinte, à escritura osmaniana em **Nove, novena**. Um exemplo é o das justaposições de imagens, como quando o homem de “Pentágono” se sente amedrontado ante o futuro (conferir citação abaixo das p. 41-42). Nesse momento, vários elementos são colocados lado a lado e dão a ideia de um quadro: navios fantasmas, astrolábios, bússolas, ruídos, mesas, tonéis de água, velas, mastros, ondas. Tudo isso pode indicar os tempos das antigas descobertas marítimas. Em comparação a esse pensamento justaposto da personagem, recortamos uma voz onisciente em “O pássaro transparente”, que seria a de um narrador, que usa o mesmo recurso da justaposição imagética:

Dois rostos, um derrisório e solene, de perfil no travesseiro alto, mandíbula presa num lenço, outro de frente, mordaz, fixando o morto, ambos imóveis. O perfil – em vida não era assim: nítido – dá uma impressão de juventude, não obstante o bigode cor de prata suja; o contemplador, pelo contrário, está envelhecido, e assim os dois parecem estudos quase superpostos – um em repouso, outro contraído – do mesmo rosto. (LINS, 1994a, p. 12)

Aqui fica claro como o narrador, ao descrever o rosto do pai morto e do filho no velório, justapõe ambos, como se o primeiro rejuvenescesse e o segundo envelhecesse, fazendo com que eles parecessem variações do mesmo rosto. Assim, a configuração imagética do pensamento do possível escritor, em primeira pessoa, tem reflexo em como Lins trabalha um narrador em terceira pessoa.

Voltando ao “Pentágono”, o possível escritor está deitado em seu quarto, contemplando as telhas e pensando na maneira em como entrou na casa da avó, pulando um muro e usando a porta dos fundos, além de pressentindo o que estava por vir:

Que sensação se apodera de mim? Em que misterioso espaço penetrei, ao franquear o muro e invadir, por uma via que não a habitual, esta casa em silêncio? [...] Gestos banais, penetrados – por que razão? – de uma substância transcendente. [...] Precisão de chorar. Vívida impressão de que sou conduzido, como um andor, rumo a qualquer coisa de vago, e nem por isto menos solene. [...] O elefante branco, por muito raro, foi por longo tempo honrado com homenagens, velas sagradas, representações teatrais, vestes de luxo, procissões. Intimidava. Também eu me sinto amedrontado ante o pressentimento de que um tempo morto, enorme e branco se aproxima de mim, ou mais de um tempo, blocos gigantescos, frota de navios fantasmas, cheios de astrolábios, ventos, bússolas, sons de pés descalços, bater de corações, mesas desertas, três vultos concentrados numa espera vã, porões com tonéis cheios de água fresca, que outrora desdenhei, buscando-a em dornas secas. Estalar de velas, oscilar de mastros, ondas. (LINS, 1994a, p. 41-42)

O divórcio iminente, a viagem até Vitória (cidade natal que guarda seu passado), o modo não usual como entrou na casa da avó e a presença da elefanta fizeram com que o homem questionasse sua vida, seu lugar no mundo. A sensação de que é conduzido “como um andor” é ambígua: ele não tem controle sobre seus atos e/ou sente que deve cumprir um destino já determinado, destino esse até mesmo sagrado? E essa última opção não seria a do trabalho de escritor? Além disso, o temor pelo que está por vir, “um tempo morto, enorme e branco”, o futuro, não seria o momento em que o escritor se coloca ante o mundo em branco que deve

preencher, momento esse tematizado em tantas produções literárias, como em “Poesia”, de Drummond ⁴³?

Ao mesmo tempo, a personagem prevê outro tempo, repleto de referências a viagens de navio, não em navios modernos, mas antigos, o que podemos identificar, por exemplo, na alusão a objetos de navegação de tempos passados, como o astrolábio. Seria então um tempo de aventuras e descobertas. Nessa relação que propomos com a escrita, esse homem, nesse momento, pensa nela como algo que proporcionará angústia diante do desconhecido, mas também vontade de se aventurar e deslindar o que é incógnito, obscuro.

Esse retorno ao passado – ou seria sua presentificação? – é confirmado mais adiante, quando o homem ouve a avó e a tia conversarem na sala:

Era verdade então o que se anunciava. Penetrei no passado, estou simultaneamente na tarde deste domingo e em outra época remota, ubíquo, conhecendo no tempo o estado que alguns homens haverão fruído em outra dimensão, no espaço. Sucederia o mesmo, se houvesse entrado pela porta? Sei, com segurança, que jamais conhecerei experiência semelhante. Virei a ser feliz em outras horas. Agora, porém, dentre as mil possibilidades da vida, abriu-se um espaço, uma esfera, um acaso benéfico, propícia configuração de fatores, de grande duração e amplitude: harmonia entre o momento em que estou imerso e as necessidades mais profundas do ser. *Tudo querendo registrar*, aguardo, atento, a interrupção, o fim. [...] bebo com ardor esse ressurgimento espectral do passado, que permanece ainda no rumor de vozes, nas ondulações da luz, nas teias de aranha. (LINS, 1994a, p. 46-47, grifo nosso)

A personagem encontra-se quase que inebriada pelo momento que acaba de acontecer em sua vida, numa tentativa de entender a penetração no passado, quase que simultânea à sua experiência no presente. E esse momento em que o passado se dobra sobre o presente, praticamente co-existindo com ele, desperta no homem o desejo de registrar tudo o que vivencia – e o que não é a escrita, se não uma forma de registro? Mais à frente, o homem afirma que o que queria ver, ou seja, a sua cidade natal em um dia comum, sem ser o domingo, não significou nada para ele, mas a volta ao passado sim, pois havia nisso um “propósito fecundo”:

⁴³ “Gastei uma hora pensando em um verso/ que a pena não quer escrever./ No entanto ele está cá dentro/ inquieto, vivo./ Ele está cá dentro/ e não quer sair./ Mas a poesia deste momento/ inunda minha vida inteira.”

A visão da cidade na segunda-feira nada me trouxe. [...] Digo a mim mesmo: “Compreensível que um homem se volte para o passado, se há nesse olhar um propósito fecundo. Quanto a mim, busco-o porque não tenho coragem de reassumir – ou assumir – a direção dos meus dias”. *Escrever. Nisto encontraria a salvação? Assustame a indispensável e árdua aprendizagem.* [...] Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alerta, armas que terei que obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos. Haverá que artes ensinar-lhes? Mas escrever é um modo – não o mais eficaz – de romper o exílio. Atravesso como um bêbado as ruas sob o sol. Não se oferecem nunca por acaso, de improviso, as decisões essenciais de um homem; tal como na obra de arte, vamos chegando a elas devagar, com iluminações, e sobretudo com amadurecimento, esforço, meditação, exercício. (LINS, 1994a, p. 50-51, grifo nosso)

Aqui, então, se revela mais explicitamente o “propósito fecundo” que vinha crescendo no homem desde sua chegada à casa da avó: o ato de escrever. Esse ato é colocado até mesmo como possibilidade de salvação da vida insossa tocada por essa personagem. Entretanto, a escrita pressupõe uma aprendizagem indispensável e árdua. Não é somente tomar a caneta e o papel, mas encontrar todas as condições inerentes ao ofício do escritor, como o silêncio, por meio do qual se consegue perceber e observar o mundo; a perseverança, visto que não é um trabalho cujos louros são instantâneos; a audácia e a paciência, pois um escritor com o objetivo de renovação deve ousar, mas também saber esperar; as teias, com as quais poderá prender e domar as palavras; e os sentidos alertados, para conseguir realizar tudo isso, esse processo de amestramento das palavras.

Nessa mesma passagem, o futuro escritor indica uma função para a escrita artística: é uma possibilidade de rompimento do exílio. Esse exílio é onde ele se encontra por não conseguir se expor por outra via que não seja a escrita. E o futuro escritor chega a este entendimento exatamente nesse período de sua vida. É interessante perceber que não se trata de um adolescente, mas de um homem já maduro, que passa inclusive por uma dissolução matrimonial, o que corrobora a ideia de que “as decisões essenciais de um homem” “[n]ão se oferecem nunca por acaso, de improviso”. Em outras palavras, foi necessária toda uma experiência de vida para que o propósito da escrita se revelasse a esse homem. Não é, portanto, uma decisão tomada de chofre, é uma busca vagarosa, em que iluminações se revelam, mas que necessita, sobretudo, de “amadurecimento, esforço, meditação, exercício”.

Dizíamos, há pouco, sobre a questão da *mise en abyme* enunciativa configurada nessa narrativa por meio dessa personagem, em que sua nova condição de escritor refletia no autor implícito e no autor empírico. Podemos comprovar essa última reflexão, ou seja, a do entendimento da escrita em relação a Osman Lins, por meio do capítulo “O escritor e a obra”, de **Guerra sem testemunhas**. Ao comentar sobre o que distingue uma obra literária de outros textos igualmente escritos, Lins assente: “A obra literária, pois, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue” (LINS, 1974, p. 48). Aí já observamos a ideia de plano, esforço e imaginação de Lins, que corresponde ao que o futuro escritor, em “Pentágono de Hahn”, está começando a entender.

Em relação ao escritor em formação, Lins afirma:

Quando a literatura, num homem, é ainda uma atividade cuja natureza ele não apreende com clareza e cujos fins lhe escapam, e quando ele não tem do mundo uma concepção global, ainda que precária, seria incorreto, a rigor, falar-se de projeto. (LINS, 1974, p. 49)

Desse modo, o projeto literário de um escritor só é possível quando este tem consciência da natureza da escrita literária, bem como de seus objetivos, além de uma concepção global do mundo. Se ele ainda não alcança essas condições, estaria no estágio do esquema, que é um plano sem significado, não do projeto. Aí entra a questão da maturidade, não necessariamente etária, mas de acúmulo e/ou observação de experiências, para a escrita: “Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar, como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel ou no espírito, um plano para a obra a ser realizada” (LINS, 1974, p. 49). O caso da personagem de “Pentágono”, como afirmamos acima, é o desse homem amadurecido que tem, em seu espírito, a busca de sua escrita. A maturidade, para Lins, “representa para o escritor a experiência já desenvolvida, assimilada, transformada numa visão global do ofício e da vida” (LINS, 1974, p. 50).

Sobre o que denomina de “escritor embrionário”, Lins considera que ele se coloca

nessa fase em uma posição de perplexidade e desgoverno perante a obra a ser (talvez) escrita. A decisão de escrever, nestes casos, não nasce de um desejo de sondar o mundo e interpretá-lo, de projetá-lo e ao mesmo tempo perquiri-lo através de uma obra. É um impulso, um desafio. Coloca-se o possível escritor, diante da obra, no mesmo grau de nebulosidade com que um adolescente busca descortinar sua existência futura. [...] esta é a fase em que, à falta de razões mais objetivas, cremos obedecer ao irresistível apelo de uma vocação; urge escrevermos. Convocamos nossas forças, ignorando que elas mal existem. Um livro nos chama, das trevas do incriado.

Mas não há livro algum, nada nos chama. Inventamos o livro e o apelo. (LINS, 1974, p. 52)

Percebemos a sensação de quase desgoverno no homem de “Pentágono” ao tentar atribuir o desejo de escrever à conjunção do acaso (sua separação somada à entrada pela porta da cozinha na casa da avó e à presença de Hahn). É como se sentisse desafiado mesmo a produzir uma obra e se apresenta diante dela como algo obscuro, como pudemos verificar no trecho em que se amedronta diante do futuro, o grande bloco branco. É um chamado, o chamado da vocação literária. Contudo Lins, apesar de representar em “Pentágono” esse estágio, já coloca no possível escritor a noção de plano (maturidade, vagar, amestramento linguístico, esforço). Lins também indica, em **Guerra**, que esse chamado vocacional faz parte da invenção, visto que, para ele, não existe o livro obscuro esperando ser escrito por alguém – essa sensação é um apelo criado pelo próprio escritor. Desse modo, o pensamento do autor empírico, ainda que num ensaio ficcionalizado como é **Guerra sem testemunhas**, ecoa, por meio do autor implícito, na personagem em questão.

O último quadro narrativo de “Pentágono” é o do possível escritor, quando está de partida para o Recife. No mesmo instante, Hahn também deixa Vitória com um cortejo a seguindo ao som da “Marcha triunfal”, da **Aída** (como no primeiro depoimento, o do celibatário, quando Hahn chega). A ópera de Verdi trata do amor entre a princesa etíope escravizada Aída e o general egípcio Radamés, no Antigo Egito. Essa marcha, no contexto da ópera, abre uma procissão com soldados, bailarinos, ídolos, carros de guerra. Além da recorrência das conquistas do Egito antigo, como a escrita, que comentamos em “Um ponto no círculo”, há uma analogia entre a procissão em **Aída** e a multidão que acompanha Hahn.

Nesse momento de despedida, um homem faz ressoar um olifante (corneta medieval feita do marfim de um elefante). Sem se importar com a melodia ou o ritmo da marcha, sopra o instrumento “como um possesso”:

Fixo-o como se ele – e não eu – bradasse-me essas ordens: “Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com a astúcia a gana de criar”. A música de Verdi, estropiada e áspera, avoluma-se. Serei eu capaz de obedecer aos brados do olifante? (LINS, 1994a, p. 62)

O possível escritor tem a impressão de que recebe as ordens de escrita do homem do olifante, não de si mesmo. Ao ordenar o enterro dos mortos, o brado do instrumento mostra que o passado deve ser o servo, não o senhor de sua vida. A escolha sobre o que vai escrever deve recair justamente nas recordações não desprezadas, a fim de que elas sejam vivificadas ao serem entregues aos vivos, ou seja, ao público. Aqui há uma referência, mesmo que pequena, ao leitor e à leitura como ser e ato capazes de vivificar o escrito.

Em outras palavras, a escrita, fixada no papel, fossilizada pelo tempo, só é capaz de adquirir vida quando retomada pelos leitores, via leitura. A atribuição de sentidos diversos pelos variados públicos ao longo dos tempos é o que garante vida eterna à obra literária. Esse é o entendimento de leitor feito por Lins em **Guerra**, demonstrado anteriormente, bem como, de certa maneira, o que Iser entende por “atualização” da obra por meio da leitura. O leitor tem o poder de reavivar e renovar uma obra quando se coloca em contato com ela.

A estrutura retabular de **Nove, novena** atinge a perfeição, de acordo com Nitrini (1987), na narrativa que leva o nome dessa composição em seu título: “Retábulo de Santa Joana Carolina”. É composta por doze quadros, denominados *mistérios*⁴⁴, narrados por personagens diferentes que discorrem sobre a vida de

⁴⁴ Lins afirmou, em entrevista a Nitrini, que o *mistério* era um gênero teatral da Idade Média. Segundo Antônio José Serra, em verbete do **E-dicionário de termos literários** (2005), nessa acepção, o mistério é “a mais significativa forma de drama sacro na Idade Média”, consistindo na “representação, sob forma de espetáculo teatral, de histórias e episódios da vida de Cristo, baseados fundamentalmente no Novo Testamento e nas tradições e lendas com este associadas, bem como nas partes do Antigo Testamento que, de alguma forma, eram consideradas prefigurações daquele”. Dessa forma, a trajetória de Joana Carolina é elevada a categoria de história sacra, tanto na estrutura retabular quanto no título dado a ela: Santa Joana Carolina.

Joana Carolina, desde o dia em que nasceu até a sua morte. Sobre esses mistérios, Nitrini (1987, p. 104) afirma:

Exceto o décimo segundo mistério, os outros dividem-se em duas partes. A primeira, caracterizada pela ausência de elementos que remetem à enunciação, pela apresentação sob forma tipográfica diferente (mistérios VII e IX), pelo modelo discursivo de adivinha (mistérios VI e XI) e pela predominância de lexemas nominais que se referem à natureza e a atividades técnicas, corresponde aos ornatos, elementos fundamentais da poética osmaniana. A segunda, emitida por um, dois ou vários eu narradores, encerra no seu interior uma verdadeira micronarrativa, correlacionada com uma fatia da vida de Joana Carolina.

São justamente os dois mistérios que se apresentam “sob forma tipográfica diferente” que refletem o tema da escrita. Vejamos, primeiro, o ornamento do sétimo mistério:

Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, TECEDORA URIDIDURA TEAR LÃ a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à clareza, transforma-os em obras, portanto em objetos LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ do nosso engenho; e sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ Então, é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável. (LINS, 1994a, p. 88-89)

Num primeiro nível, estamos diante de um trecho que trata da feitura do tecido, de sua composição, dos objetos e verbos que se relacionam a esse fazer. As palavras em caixa alta se relacionam com o ato de tecer: o verbo “coser”, quem tece os fios (“fiandeira”, “tecedora”, “tapeceira”), as matérias-primas utilizadas (“carneiro”, “lã”, “casulo”, “algodão”, “capucho”), as ferramentas especiais (“fuso”, “tear”,

“bastidor”, “roca”, “agulha”) e o produto final (“linho”, “trama”, “crochê”). A forma tipográfica diferente, nesse caso, é como se fosse a mimetização de um tecido, ou seja, a caixa alta indica os diferentes relevos, estampas ou pontos de um tecido. Sozinhos, os fios são “quase vãos”, mas ao se unir se transformam em “objetos humanos” ordenados, cuja nobreza maior se encontra na disciplina ornamental: os trabalhos manuais, feitos de linha, mas com características artísticas, que são o crochê, o tapete, o brocado.

Num nível metafórico, entendemos esse trecho como uma referência ao texto escrito. A própria palavra *texto*, segundo a etimologia, guarda relações com a palavra *tecido* e o ato de *tecer*. A origem latina indica que texto se relaciona ao verbo *texere* (construir, tecer), e ao seu particípio passado, *textus*, que também era entendido como substantivo, no sentido de “maneira de tecer”, “coisa tecida” e “estrutura”. Podemos, então, realizar algumas analogias: os fios estão para as palavras, assim como o tecido está para a escrita. Sozinhas, as palavras não indicam praticamente nada; lembrando do discurso do possível escritor de “Pentágono”, as palavras não domadas, não organizadas, são “potestades inúteis”. Somente a junção das palavras segundo o rigor de quem as organiza é capaz de resultar num objeto humano: juntar fios se limita com escrever.

É interessante notar também que ao lado dos tecidos comuns, ou seja, qualquer texto escrito, há aqueles mais nobres, em que “floresce o ornamento”, que são o crochê, o tapete, o brocado, isto é, os trabalhos artísticos feitos com a linha, o trabalho artístico feito com a palavra: o texto literário. Tal como a fiandeira, a tecedeira e a tapeceira, o escritor literário separa sua matéria-prima e trabalha sobre ela. Seja a palavra lã, algodão ou seda, é o escritor quem vai dar o arremate final, segundo o seu plano. Assim como os trabalhos de linha artesanais são a mostra da criatividade de quem o faz, as obras literárias demonstram as escolhas de cada palavra do escritor.

Os gregos também nos oferecem o paralelo entre os fios e a criação da vida por meio do mito das moiras (os romanos as conheciam por parcas). Elas eram três irmãs, pertencentes à categoria dos deuses primordiais, que determinavam o destino dos homens e também dos outros deuses. A palavra *moira*, em grego, significa justamente “destino”. Fabricavam, teciam e cortavam o fio da vida de cada indivíduo, usando a roda da fortuna. A primeira delas, Cloto, era responsável pelo fuso e nele tecia o fio da vida, sendo a deusa dos nascimentos. A segunda, Láquesis, sorteava

as porções de bons ou maus acontecimentos que cada um recebia em vida. Por último, Átropos era quem cortava o fio da vida, determinando seu fim. Desse modo, os gregos usavam a alegoria da composição dos fios para explicar o destino dos homens e dos deuses. Transpondo para a ideia de criação literária, o escritor seria como essas figuras: concebe e concretiza um plano literário, determinando o momento em que as personagens aparecem, se relacionam, saem de cena.

O sétimo mistério, aberto por esse ornamento, é narrado por Laura, uma das filhas de Joana Carolina, e trata das dificuldades enfrentadas por sua mãe e seus irmãos em Serra Grande, após a morte de Jerônimo José, o marido da protagonista. Os filhos viviam doentes (a caçula, Maria do Carmo, chegou a falecer), Joana tinha de dar aulas às demais crianças da fazenda e, para receber o ordenado, devia se dirigir à cidade, à pé, percorrendo seis léguas, pois a escola rural era fruto de uma parceria com a prefeitura. Esta fornecia o salário, enquanto o fazendeiro fornecia a sala de aula e o abrigo à professora. Laura não se dava conta, mas Joana Carolina era assediada pelo filho do proprietário das terras, narrador do sexto mistério, que trata justamente das investidas mal-sucedidas e do misto de amor e ódio em relação à Joana. A redenção chega, no sétimo mistério, quando Joana Carolina recebe a proposta de trabalhar no Engenho das Queimadas, numa escola que seria aberta, e ela não precisaria mais se deslocar tanto para receber seu salário:

Alguns dizem: *O tempo da infância é um abril*. O meu foi um agosto ventoso e atormentado, que terminou quando veio, certo anoitecer, um negro com o rosto cheio de verrugas, trazendo uma carta. “A filha da senhora do Engenho das Queimadas, depois de tanto tempo se lembrou de mim. Vão abrir uma escola, a mãe quer que eu vá ser professora. Têm procurador na cidade, não preciso ir buscar meus vencimentos.” As lágrimas saltavam dos cansados olhos de mamãe, moídos de tanto fazer, todos aqueles anos, toalhas de crochê à luz do candeeiro, para vender na cidade. (LINS, 1994a, p. 93, grifo do autor)

Nessa citação percebemos um reflexo do primeiro nível do ornamento no próprio mistério narrado por Laura: Joana Carolina, para aumentar a renda familiar, fazia toalhas de crochê. Mais adiante, quando vão embora da Serra Grande, Joana faz referência ao texto escrito: “Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro” (LINS, 1994a, p. 94).

Cabe aqui um breve comentário sobre o numeral sete. Lins tem na **Bíblia** uma de suas fontes para pensar o lugar do homem no mundo e suas relações interpessoais, como vimos em **O visitante**. Nas escrituras sagradas, há inúmeras referências ao sete e seus múltiplos. Uma das acepções do sete, já no **Gênesis**, é a de ser o símbolo de inteireza, de conclusão de uma tarefa, de finalização de um ciclo. Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo: o sétimo dia, o do descanso, é a afirmação da conclusão de sua obra. Essa noção se estendeu, por exemplo, aos dias da semana do calendário.

Nesse momento, Joana Carolina também tem a sensação de ter cumprido um ciclo, ao sair de Serra Grande e se mudar para o Engenho das Queimadas, e o número sete dá essa ideia de encerramento. Também não podemos nos esquecer do fato de esse ser o sétimo mistério. Essa mudança será, portanto, o descanso de que Joana tanto precisava para viver com mais tranquilidade.

Retornando à questão do contato entre o ornamento e o mistério, apesar de parecer não existir laços estreitos entre o que é exposto no ornamento e o que é narrado no mistério em si, a não ser pela relação entre cada mistério e os signos zodiacais, numa tentativa de inserir o homem no cosmos, esses detalhes são no mínimo um índice da *mise en abyme* do enunciado, visto que o ornamento, trecho separado na história de Joana em si, acaba por ecoar na narrativa.

O ornamento do nono mistério se assemelha ao sétimo pela questão tipográfica e também pelo tema da escrita:

| | |
|-------|--|
| PALAV | Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada |
| RACAP | para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, |
| ITULA | fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o |
| RPALI | aparecimento do universo; mas quando a consciência do |
| MPSES | homem, nomeando o criado, recriando-o, portanto, separou, |
| TOCAL | ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo |
| IGRAF | do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro |
| IAHIE | na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não |
| RÓGLI | nomeada: então, investe-se da palavra que a ilumina e, |
| FOPLU | logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. |
| MACÓD | Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome <i>gêmeo</i> é |
| ICELI | realmente idêntico ao nome <i>gêmeo</i> . Assim, gêmea |
| VROPE | inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o |
| RGAMI | centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a |
| NHOAL | circunda e salvando o expresso das transformações que |
| FABET | acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, um |
| OPAPE | reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o |
| LPEDR | nome que os designou (Byblos, Carthago, Suméria), a |
| AESTI | palavra, sendo o espírito do que – ainda que só |

LETEI imaginariamente – existe, permanece ainda, por
 LUMIN incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo
 URAES transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua
 CRITA original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.
 (LINS, 1994a, p. 98)

A coluna à esquerda funciona como uma espécie de iluminura, ou seja, um ornato desenhado. Entretanto, esse ornato não é composto por arabescos ou letras desenhadas, mas por uma coluna formada por palavras justapostas, todas elas relacionadas à escrita (que, por sinal, é a síntese de todas por ser a última palavra): “palavra”, “capitular”, “palimpsesto”, “caligrafia”, “hieróglifo”, “pluma”, “códice”, “livro”, “pergaminho”, “alfabeto”, “papel”, “pedra”, “estilete”, “iluminura”, “escrita”. Todos esses termos têm a ver, segundo constatamos no segundo capítulo da primeira parte deste trabalho, com a história da escrita, seja pelos antigos sistemas (como os hieróglifos egípcios), pela “invenção” grega (o alfabeto), pelos suportes (pergaminho, papel, pedra) ou pelos instrumentos de gravação (pluma, estilete). Assim, essa coluna de letras é a estilização de uma iluminura que indica a matéria do texto escrito.

De acordo com o trecho, há dois momentos de criação do mundo: o primeiro, quando as coisas passaram a existir, e o segundo, quando essas coisas foram nomeadas. O caos acabou quando o homem nomeou aquilo que fora criado e essa nomeação foi uma recriação do mundo, posto que o categorizou. O nome, a palavra, a escrita são, então, capazes de fundar e recriar mundos. Não há existência sem a nomeação.

Aí mais uma vez vemos a palavra como fixação, como ponte entre os tempos, visto que “é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo”. É a palavra que faz com que uma sociedade, uma ideologia, todo um tempo não se perca completamente. Mais uma vez, como feito em “Um ponto no círculo”, são citadas cidades cujos povos tiveram destaque em relação à escrita: *Byblos* foi uma das cidades fenícias mais antigas e a escrita fenícia é tida como ancestral em relação a vários tipos de alfabetos; *Carthago*, rival de Roma, promoveu a divulgação da escrita fenícia; e a *Suméria*, cuja escrita cuneiforme é considerada uma das mais antigas no mundo. Logo, mesmo com a passagem dos séculos, a palavra pode ter sua “original clareza” reintegrada. Seriam então as funções da palavra: distinguir, fixar, ordenar e recriar.

Como no sétimo mistério, ocorre um indício de *mise en abyme* enunciativa, ou seja, o reflexo entre o ornamento e o trecho narrativo, que é, no caso do nono mistério, o uso da palavra. Esse mistério é narrado por Miguel e Cristina, um casal de namorados em fuga. Filha única e sem mãe, Cristina era a grande herdeira de seu pai, Antônio Dias, dono de terras e três engenhos. Não querendo que a filha se casasse com “qualquer um”, o pai não consentia o relacionamento com Miguel, um rapaz de origem simples. Aproveitando o sono do pai ao fim de uma festa, Cristina foi ao encontro de Miguel e, juntos, fugiram a cavalo. O pai, quando soube, mandou seus capangas buscarem a filha e executarem o rapaz. Cristina e Miguel acabaram chegando à casa de Joana Carolina e foram acolhidos por ela:

Nosso destino, àquela hora, não era um rumo, um lugar, uma cidade, uma casa, nosso destino era ir. Pelo menos, assim pensávamos, até chegar, mais mortos do que vivos, ao Engenho das Queimadas e bater à casa de dona Joana Carolina, àquele tempo entrando em seu Inverno. Mal nos viu, devassou-nos, de modo que não precisamos contar-lhe nossa história. Austera, nos sorriu de dentro de seus olhos, nos acolheu, tomou providências de hospitalidade. [...] “Vou fazer o que posso: também amei”. (LINS, 1994a, p. 103)

Assim, mesmo protegidos por Joana, que sabia do amor existente entre os jovens, Miguel e Cristina foram encontrados pelos capangas de Antônio Dias. Joana Carolina conseguiu demovê-los das ordens do patrão por meio da palavra:

“Essas duas crianças faz quase uma semana que andam pela terra, sustentados tão só pelo amor deles. Isso vale muito. Venho trabalhando há anos, sem ninguém por mim, para que meus filhos vinguem. Posso ver então essa moça obrigada a fugir, não levando, de tudo que possuí, bens que caibam nem na concha da mão, atrás de um fervor, só porque o pai não quer ouvi-la? Isso é pai? Bem sei que o dinheiro tem valor. Porém maior é a misericórdia. De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?” Mais de duas horas estive argumentando, até lograr, do chefe, a promessa de nos proteger e de só entregar-nos se fosse permitido nosso casamento. Na mesma hora, partimos. Os que haviam sido nossos perseguidores, eram agora nossos amigos, nossos guardiões, e repetiam entre si, com um espanto que a madrugada engrandecia, as palavras de Joana. (LINS, 1994a, p. 104)

Além das funções da palavra apontadas no ornamento, Joana Carolina acrescenta outra em seu discurso: o convencimento. Joana sabia, mesmo por meio

da fala, manejar as palavras a fim de que tocassem seu interlocutor. Foi tão bem-sucedida que convenceu os empregados de Antônio Dias e estes, ao repetirem mais ou menos o que ela dissera, fizeram com que as palavras de Joana tocassem o pai de Cristina: “O que Joana dissera, embora mal repetido, calou em meu pai. Ele encontrara, enfim, alguém que lhe falava do alto e com justiça, como sempre fizera minha mãe” (LINS, 1994a, p. 104-105). O dono de engenho marcou imediatamente o casamento da filha e escreveu uma carta pedindo a mão de Joana, enviando quatro portadores para realçar a intenção. Joana enviou, então, a breve missiva:

“Nem dispondo de uma vida inteira, poderia fazer o senhor ou alguém alcançar até que ponto me clareia os dias, por mais escuros que sejam, o tempo já distante do meu casamento. Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo *pela vida inteira*, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria de minha alma?” (LINS, 1994a, p. 105, grifo do autor)

O pequeno texto de Joana Carolina resume a coerência que pautou toda a sua vida. A fidelidade ao esposo continuou em sua viuvez, pois teve a oportunidade de se casar duas vezes e com dois homens ricos, que a tirariam da vida de privações por que passava. Mas nenhum dinheiro, por mais que necessário, como ela disse aos capangas do pai de Cristina, seria capaz de lhe proporcionar a paz de espírito.

Não há referências diretas ao ato da leitura no enredo ou em personagens do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, exceto pelo fato da inerência do ofício de Joana, o de professora, e pelo fato de Jerônimo José, o marido falecido de Joana, gostar de ler. Essa informação é obtida por meio do quinto mistério, narrado por Totônia, mãe de Joana Carolina, no momento em que Jerônimo José conversa com a futura sogra sobre suas intenções de casamento. Totônia diz ao rapaz: “[...] desculpe que lhe diga: tenho visto poucos homens tão franzinos. Não digo no corpo. É por dentro. Feito para trabalhar de ourives. Ou de imaginário, ficar sentado em si, fazendo nossas-senhoras, meninos-jesuses. Gosta de leituras?” “Leio muito” (LINS, 1994a, p. 80).

Essa passagem, somada a outras características da personagem, como o seu aspecto singelo, indica que Jerônimo José é leitor que cultivava um mundo interior, quase que sem compromisso com o mundo “real”. Sua personalidade é volátil, sem

relação pragmática com o mundo que o cerca. A leitura determina, de certo modo, a sua personalidade.

Por outro lado, se continuarmos no pensamento da leitura como contraponto da escrita, entendemos que em “Retábulo de Santa Joana Carolina” a leitura, como nas outras narrativas de **Nove, novena**, é o ato por meio do qual o homem consegue iluminar (ou não) os sentidos que a escrita adquire ao longo dos tempos. É por meio dela que se resgata a “original clareza” da palavra, como diz o nono mistério.

Retomando nossa trajetória em busca dos temas da escrita e da leitura em Lins, observamos que, em **O visitante**, ambas, tanto em relação aos versos quanto ao diário, eram tomadas por Artur e Celina como fuga da solidão, além de serem determinantes de suas personalidades. Em “O pássaro transparente”, o tema do escritor frustrado, também visualizado por meio de Artur, é retomado e a leitura como atividade crítica é aludida. “Um ponto no círculo”, por sua vez, trata da escrita como objeto, comparando-a aos fósseis, e que ganha vida novamente pelo trabalho do arqueólogo – o leitor. Já o possível escritor de “Pentágono de Hahn”, por meio da busca de um sentido em sua vida, sente a necessidade de escrever, atribuindo à escrita uma possibilidade de saída de seu exílio interior.

A escrita possibilita, ao escritor, a saída de seu mundo para que se integre em outro, ou outros, bem maiores. Nesse sentido, a leitura também é vista como vivificadora, e o leitor, parte ativa nesse processo. O “Retábulo de Santa Joana Carolina”, especialmente por meio dos sétimo e nono mistérios, reforça a ideia da escrita como trabalho artesanal, na comparação com os trabalhos manuais feitos de linha, bem como da escrita como forma de fixação dos povos ao longo do tempo. Passamos, então, de um estágio inicial, em que a escrita e a leitura estavam voltadas para uma esfera mais pessoal, em direção a outro, em que elas são tomadas de forma mais ampla, como forma de fixação e transmissão de questões inerentes ao homem, já acenando para a busca da escrita artística que se adensará com Abel, em **Avalovara**. Assim, **Nove, novena** engloba a escrita íntima de **O visitante**, posto que há indícios de correspondência por meio de cartas, por exemplo (como a moça de “Pentágono de Hahn” e a carta escrita por Joana Carolina), somando a esse entendimento da escrita, bem como o da leitura, uma abordagem de sentidos mais amplos (fixação e transmissão), além de uma antevisão da escrita literária (possível escritor de “Pentágono de Hahn”).

Capítulo 3: Avalovara

Leio no que vejo? Na calma e implacável
gestação de um evento ordenado? No ritmo
e nas simetrias, leio? [...] Este frágil
equilíbrio: lápis com a ponta sobre uma base
plana, o eixo da gravidade, mais delgado
que um fio de cabelo, descendo ao longo da
grafite e incidindo sobre a exígua base. [...]
Coordena-se um texto, geométrico, dentre
inumeráveis letras desconexas.

Osman Lins, **Avalovara**, p. 94-95, R 11. ⁴⁵

Avalovara representa, no panorama da narrativa da década de 1970 no Brasil, uma das experiências mais radicais, a começar pelo próprio gênero: mesmo sob o rótulo do romance, é um amálgama deste com o poema, o ensaio e outras formas artísticas, como a pintura, a tapeçaria e a música, não só contemporâneas, mas de pontos de toda tradição ocidental. Além disso, a sua estrutura reflete o fascínio do homem pelos números e pela cosmogonia que, por sua vez, se encontram em tensão com o místico. É também entendido, devido à exposição do processo narrativo, como uma alegoria do romance como gênero, fato que levou a várias leituras acerca da metalinguagem ou da metaliteratura em seu bojo.

Nesse sentido, buscamos, aqui, verificar como a escrita e a leitura se encravam nesse contexto tão rico, cujas partes se misturam de modo tão intenso que qualquer tentativa de classificação não consegue atingir o todo. Entretanto, façamos, antes, um passeio por colocações de Lins e alguns estudos sobre esse romance e o que eles privilegiam.

Pensemos, primeiro, no enredo. Lins informa que resumi-lo, em **Avalovara**, é complicado: “Não resumo **Avalovara**; seria a mesma coisa que contar um sonho: ele perde a metade do valor, porque as idéias confusas ganham uma certa clareza que não existe no nosso inconsciente” (LINS, 1979a, p. 171). De qualquer forma, **Avalovara** é uma história de amor: o amor de Abel pela escrita, que se revela na busca incessante da palavra, e o amor de Abel por três mulheres, Roos na Europa, Cecília no Recife e ‘O’ em São Paulo.

⁴⁵ Inseriremos, em toda transcrição de trechos de **Avalovara**, o segmento a que eles pertencem após a indicação da página.

Outro ponto importante é o título da obra. Segundo Lins (1979a, p. 165) “corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário”, relacionado ao nome de uma divindade oriental, “um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. [...] Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara”. A partir desse nome, Lins chegou à redução *Avalovara* e, no romance, esse pássaro adquire “um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros”. Nesse sentido, essa ave é uma alegoria da construção tanto de **Avalovara** como da concepção de Lins do que seja o romance, ou seja, um todo composto por várias partes: “O romance aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos. Não é o meu romance que é assim. Qualquer romance é isso” (LINS, 1979a, p. 180).

Mesmo sendo o pensamento de Lins avesso a resumos, como vimos acima, Antonio Candido (2001, p. 9), no prefácio “A espiral e o quadrado”, condensa muito bem a estrutura da obra:

Como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato de a espiral ser contida num quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. O traçado da espiral vai tocando sucessivamente as letras, e cada uma destas corresponde a uma linha da narrativa, voltando periodicamente em segmentos cada vez maiores.


O quadrado maior que se divide em outros menores, contendo cada um uma letra, também é conhecido como “quadrado mágico”, por ser a esquematização do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, criado, segundo o romance, pelo escravo frígio de Pompeia, Loreius, que servia ao comerciante Publius Ubonius. A palavra TENET ocupa o centro do quadrado tanto na horizontal, quanto na vertical, formando uma cruz. O núcleo é, portanto, a letra N. Assim, é possível ler a frase no sentido vertical e horizontal, de cima para baixo e de baixo para cima.

Da mesma forma, o romance é dividido em capítulos e estes são seccionados em partes. Cada letra do quadrado corresponde a um capítulo e é o movimento da

espiral sobre este quadrado, portanto, que determina as secções de cada um desses capítulos. A espiral e o quadrado são, assim, uma alegoria do movimento do tempo sobre o espaço, tempo este sem início e sem fim, como sugere a própria espiral. Logo, é possível também ler o romance na sequência que se desejar. Essa estrutura influencia a configuração do livro como objeto que pode ser manuseado e lido de várias formas diferentes, cabendo ao leitor descobrir a sua maneira.

Para Ana Luiza Andrade (1987, p. 165), **Avalovara** é a constatação da plenitude literária de Osman Lins, posto que, por meio dele,

integra a sua vida à sua profissão, o homem ao escritor, o mundo vivido ao mundo ficcional. Esta fase de plenitude refere-se tanto ao ápice do seu caminho trilhado pela ficção, revelando o confronto do artesão ao gênio do artista, como também expressa finalmente aquilo que para o escritor era fundamental: “a criação de uma obra literária que, na sua totalidade, transmita uma visão singular e intensa do universo e seja, ao mesmo tempo, a história viva da conquista dessa visão” (ET, p. 129).

O romance em questão é, na evolução literária de Lins, o momento em que ele atinge seus objetivos como escritor. Tanto é que, em entrevistas, deixou claro que outro romance não viria tão cedo, posto que **Avalovara** havia esgotado sua capacidade criativa. Além de situar esse romance na trajetória osmaniana, Andrade o analisa quanto às categorias narrativas do tempo e do espaço, bem como quanto às relações existentes entre o social e o literário e entre as personagens Abel, Anneliese Roos, Cecília e .



Regina Igel, em sua biografia literária sobre Lins, dedica uma parte especialmente a **Avalovara**, uma vez que, de acordo com o panorama traçado por essa biógrafa à época do lançamento do romance, foi um livro anunciado como uma reviravolta na literatura brasileira. Igel (1988, p. 125) caracteriza a obra da seguinte forma:

Avalovara é um romance alegórico de uma procura épica levada a efeito por um Abel que carregava, no próprio nome, o destino fatal do seu homônimo bíblico. A conquista final e apoteótica do protagonista, ao atingir a Unidade, seria a identificação dos seres, pelo amor carnal em fusão irreversível com o espiritual, com a Idéia ou o Paraíso. Tal conciliação, interpretada através do romance, descobre a cosmovisão do romancista como resultante de uma amalgamação mítico-religiosa conscientemente entrosada nas fabulações da ficção.

Além de considerar, assim como Andrade, o lugar de ruptura estabelecido por **Avalovara**, Igel (1988, p. 125) realiza um estudo dividido em quatro partes, em que “trata de esclarecer o mecanismo estrutural do corpo da ficção através de um percurso visual e interpretativo do enunciado do romance”; observa a espiral e o quadrado em “sua configuração histórica-científica e [...] sua inclusão no romance”; realiza “um exame das junções míticas, históricas e religiosas” e observa os “segmentos narrativos que envolvem a derradeira experiência amorosa de Abel antes de sua morte e nela se analisa a carga simbólica oferecida no enunciado dos segmentos finais”. Em outras palavras, o estudo de Igel busca elementos intra e extraliterários que justifiquem a composição do romance.

No texto “Do falar ao tapete”, Nitrini analisa a ruptura que Lins promove em **Avalovara** sob outro ângulo, o da relação entre literatura e artes plásticas, mais especificamente a pintura, usando o conceito de “escritura pictural”, de Daniel Bergez: “Diferentemente da *ekfrasis*, que é a descrição de uma obra de arte, a escrita pictural, além de designar implicitamente o seu referente, como sendo de natureza pictórica, interioriza a linguagem da pintura, tornando-a também estilo” (NITRINI, 2007, p. 260, grifo da autora). Seguindo essa linha de raciocínio, a autora chega a uma formulação teórica: “a poética que se assume como literatura é aquela que mais se torna pictórica internamente. Essa afirmativa pode não ter alcance teórico geral, mas aposto na sua pertinência para descrever, compreender e interpretar a ficção do autor pernambucano” (NITRINI, 2007, p. 261). Por sua vez, tudo isso vai ao encontro do que Lins, em entrevistas, admitia querer realizar em suas narrativas:

Eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como uma fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade. (LINS, 1979a, p. 178)

Desse modo, Lins, em alguns momentos de seu romance, usa das artes plásticas e da tapeçaria para atingir essa fixidez quanto às personagens, recurso esse já usado em **Nove, novena**. Essa afirmação é pertinente porque, na cena em que Hayano assassina Abel e , o casal em questão se transmuda ao tapete da sala em que se encontram. Antes, em “História de : nascida e nascida”, a

personagem feminina descreve longamente o ato sexual entre ela e Abel, como se realmente estivessem num quadro. Esse será também o fundamento que inscreverá o professor de **A rainha dos cárceres da Grécia** no romance de Julia Marquelim Enone, objeto de estudo desse mesmo professor.

Ermelinda Ferreira, no livro **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins (2000), trata, além da construção da personagem feminina indicada no subtítulo, das relações das narrativas de Lins com a tapeçaria e a pintura, bem como das iluminuras verbais e das personagens compostas e espelhadas que aparecem ao longo da obra do escritor pernambucano. A respeito de **Avalovara**, inclusive, aponta-o como uma espécie de extensão de “Um ponto no círculo”, especialmente quanto à personagem feminina, pois a moça de “Um ponto” busca o equilíbrio por meio desse ponto no círculo e a terceira mulher de Abel é representada justamente por esse símbolo: ☉. Sobre essa questão, afirma:

A personagem desse conto exerce, assim, a exótica função de “espaço intertextual” pela curiosa relação que se estabelece entre essa narrativa e o romance **Avalovara**, cuja protagonista, identificada pelo misterioso símbolo ☉ – literalmente “Um Ponto no Círculo” – denuncia o romance como uma extensão do espaço diegético e discursivo criado no conto. Por isso é que a mesma cena do conto, quase imobilizada, parece transmigrar para o segmento N do romance **Avalovara**, que descreve o encontro entre Abel, um escritor, e ☉, a mulher-alegoria do texto, num ambiente fechado, onde encontram juntos o amor e a morte. (FERREIRA, 2005, p. 104)

A autora também comenta sobre outras questões relacionadas às categorias narrativas e suas metamorfoses em **Avalovara**, como a do foco narrativo, que já havia sido multiplicado em **Nove, novena**, como vimos no capítulo anterior. Assim nos informa Ferreira (2005, p. 106) acerca do ponto de vista no romance em questão:

No romance **Avalovara** é impossível dissociar o problema da visão, ou foco narrativo, da produção dos efeitos visuais nele encontrados. Embora narrado eminentemente em primeira pessoa, **Avalovara** oferece uma constelação de narradores que faz supor uma multiplicidade de visões percorrendo o trajeto da narrativa. A relação entre esse tipo de técnica e a física óptica é estabelecida desde o início pelo autor, que defende uma analogia entre o tipo de narração usado em seu livro e o efeito prismático [...].

São muito pertinentes as relações entre as personagens e as demais categorias narrativas de **Nove, novena** e **Avalovara**, especialmente nesse caso das personagens femininas: a mulher de “Um ponto no círculo” e “O”. É inegável que os processos narrativos de **Nove, novena** são desenvolvidos e adensados em **Avalovara**. Aqui, quanto a essa aproximação entre personagens e suas relações com a escrita, tentaremos estabelecer, mesmo que de forma breve, essa relação entre o possível escritor de “Pentágono de Hahn” e Abel.

De acordo com Regina Dalcastagnè, no livro **A garganta das coisas** (2000), uma das possibilidades de leitura do romance é por um olhar mais demorado sobre suas três protagonistas, seja de forma isolada ou em conjunto, seguindo a sequência em que participaram da vida de Abel. Em Anneliese Roos, percebe-se a distribuição espacial do romance, nos percursos de Abel por várias cidades; em Cecília, destaca-se a questão do tempo, seja como categoria narrativa ou como parte do processo histórico humano; por fim, em “O” busca-se a relação entre a criação e seus desdobramentos. Em relação à criação (que aqui será tratada sob a escrita de Abel, principalmente), afirma a autora:

Se criar significa dar ordem ao caos, reelaborar a matéria pré-existente, então o relato desse movimento tem de estar, necessariamente, inscrito na obra. Afinal, toda cosmogonia exige uma narrativa. Osman Lins oferece a gênese e a estrutura de sua criação em duas linhas narrativas de Avalovara – “A espiral e o quadrado” e “O relógio de Julius Hecketorn”. (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 17)

Nesse sentido, Abel, ao se colocar como escritor e também como narrador de alguns eventos, problematiza o tema da escrita e da relação do escritor com o seu mundo, colocando-se também como leitor não só de textos, mas do mundo. A soma de suas experiências de vida, especialmente as amorosas, resulta nessa busca incansável, tanto da palavra quanto do amor pleno, cujos fios se fundem na coincidência entre o clímax sexual, o ápice afetivo e a morte ao lado de “O”.

Vejamos, após essa breve introdução acerca da obra e dos estudos mais representativos de **Avalovara**, como se encontram nele os temas da escrita e da leitura. Lins propõe uma ordem de leitura dos temas ⁴⁶, que não corresponde a sequência em que eles aparecem, mas que se revela interessante por tentar ordenar

⁴⁶ Em entrevista ao **Jornal da Tarde** (São Paulo), 4 de janeiro de 1974.

cronologicamente os fatos: primeiro, os capítulos correspondentes à letra S, depois A, T, O, P e R e, por fim, E e N, juntos. Porém, aqui optaremos por realizar a seguinte ordem: S, P, A, T, O, R, E e N, visto que S e P não fazem parte diretamente da história de Abel e suas mulheres, mas são momentos em que espaço e tempo romanescos são alegorizados. Assim, S e P, por terem um teor mais metalinguístico, acabam por orientar a leitura das outras partes, que por sua vez tratam da trajetória de Abel.

Seguindo a cronologia dos fatos, A corresponde ao período em que Abel viveu na Europa com Roos; T é o seu retorno ao Recife, quando se relaciona com Cecília; O conta a história de 'O' e a versão dela de sua relação com Abel; R trata da relação de Abel com 'O', segundo o ponto de vista dele; E e N são o desfecho da relação entre Abel e 'O'. Mais uma vez, como aconteceu com **Nove, novena**, em **Avalovara** o tema da escrita se destaca mais em comparação ao da leitura.

Em **O visitante** havia uma espécie de equilíbrio entre os dois temas por meio das figuras de Artur e Celina. Artur encontra-se mais relacionado à escrita, posto que só lia pela obrigação da profissão e Celina está mais ligada à leitura de romances de amor e da **Bíblia**, devido à sua personalidade sonhadora e também pelo apego à religião. Ambas as leituras eram vias que a protagonista utilizou como formas de evitar a solidão. Em **Nove, novena** vimos o entendimento da escrita como forma de perpetuação de sentidos, de fundar mundos e também o vislumbre da busca da escrita artística, bem como a leitura como meio de sondagem e reconstrução arqueológica. Já em **Avalovara** perceberemos o adensamento do tema da busca da escrita literária por meio de Abel e a maturidade da escritura osmaniana, além da leitura compreendida como modo de entender, além do escrito, o mundo. Todavia, antes, faremos alguns comentários sobre a questão da escritura de Lins e do leitor modelo de **Avalovara**.

É fato que a escritura osmaniana, ao ter como plataforma as narrativas de **Nove, novena**, encontra em **Avalovara** o seu ponto máximo. Comentemos brevemente dois exemplos: o gosto pelo enigma e a multiplicidade de narradores.


O gosto pelo enigma foi anunciado no bilhete de Rosa (de **O visitante**), se estende por **Nove, novena** (especialmente nos ornamentos de “Retábulo de Santa Joana Carolina”) e atinge **Avalovara** de modo apoteótico. Uma das formas por meio das quais o enigma se manifesta é o jogo, estabelecido pela estrutura do romance baseada no movimento da espiral e sobre o quadrado palindrômico. Sobre isso,

afirma Joseana Paganini (2009, p. 149) em “O jogo em **Avalovara**: uma metáfora da experiência artística”:

Se o jogo é o ser da obra de arte e o modo como se realiza a experiência artística, em **Avalovara**, Osman Lins transforma o jogo no próprio princípio compositivo do romance. Três elementos determinam a composição da obra – o quadrado, o espiral [sic] e o palíndromo – e vão ditar as regras do desenvolvimento da narrativa, as quais o leitor é convidado a aceitar para entrar no mundo da obra. Esses elementos, como estruturantes da narrativa, nos propõem uma primeira imagem-questão, que possui relação, por sua vez, com todo o conjunto da obra.

Essa rigorosa construção geométrica, característica mais acentuada da escritura de Lins a partir das nove narrativas, em **Avalovara** adquire sentido autoexplicativo. O capítulo regido pela letra S (“A espiral e o quadrado”) é uma espécie de manual de leitura feito pelo autor implícito, configurando, junto ao capítulo P (“O relógio de Julius Heckethorn”), os dois caminhos com predomínio metalinguístico do romance. O enigma textual também aparece, em *mise en abyme*, no entendimento de Abel sobre o seu próprio texto e sobre a opressão:

Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum. (LINS, 2001, p. 286, R 18)

Já em relação à multiplicidade de narradores, ela acontece em **Avalovara** assim como em **Nove, novena**, guardadas as devidas proporções. Nos contos, as diferentes vozes eram separadas por símbolos diferenciados. No romance, dependendo do segmento narrativo representado pelas letras do quadrado, se alternam as vozes do autor, do narrador da história de Loreius, de Abel, do narrador da história de Julius, de , de Hermelinda e Hermenilda. Segundo Ferreira (2005, p. 107), atinge-se, dessa forma, um “efeito prismático” de narração, feito majoritariamente sob a forma da cena. Assim, nesse modo de narração, o ponto fixo de observação é decomposto, o que promove o lançamento de “várias luzes diferentes sobre um mesmo fato”.

Retornando ao conceito barthesiano de escritura em **O prazer do texto**, ela é entendida sob duas formas, isto é, pelo confronto com a sociedade (ela diz o mundo) e pela remissão às suas fontes de criação (ela diz a si mesma, a própria literatura), sem ser forma de comunicação. Dessa maneira, entendemos que **Avalovara**, assim como afirmamos ser **Nove, novena**, é um texto escritura, com exceção ao que diz respeito à comunicação, visto que Lins entendia que a sua literatura era uma forma de se posicionar diante da vida, em diálogo com o leitor, porém, sem “facilitar” sua via de acesso.

Avalovara “diz o mundo” por guardar relações com o momento histórico-social de sua publicação, contrariando parte da crítica que compreendeu o projeto osmaniano baseado somente na ruptura formal, na experimentação. O Brasil, na década de 1970, passava por mudanças políticas, históricas e sociais significativas. E elas aparecem, por exemplo, por meio de manchetes enxertadas no discurso de Abel e também pela opressão alegorizada na figura do iólipo, cujo raro “exemplar” é Olavo Hayano, o militar, marido de ☹. Isso se revela, particularmente, no capítulo R (“☹ e Abel: encontros, percursos, revelações”). Abel faz inúmeras descrições do iólipo e, nas últimas seções de R, observamos que Hayano corresponde a elas, como a revelação do verdadeiro rosto do iólipo no escuro observado por ☹. Vejamos a inserção das manchetes nos trechos de R 6, R 7 e parte da identificação de Hayano como iólipo em R 20:

Algumas casas antigas e de aparência nobre, também estas malcuidadas, assinalam um período ascendente e encerrado. *Castelo Branco adia sine die a execução de novas cassações de mandatos*. Um ciclista, conduzindo varas de pescar, passa sob a chuva fina. (LINS, 2001, p. 24, R 6, grifo do autor)

Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria das trevas. *Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto*. (LINS, 2001, p. 33, R 7, grifo do autor)

Ela descreve o rosto secreto e verdadeiro desse indivíduo chamado Olavo Hayano, o rosto só visível na obscuridade. Quando o ouve ressonar, apaga a lamparina, escruta-o. Tem duas vezes a idade do Olavo Hayano diurno e as sobancelhas eriçadas avançam sob a frente estreita em direção às têmeoras: aí, descem, cercando as pálpebras pesadas. (LINS, 2001, p. 304, R 20)

Além disso, **Avalovara** “diz a própria literatura” por ser alegoria do processo romanesco, especialmente, como já foi informado, por meio dos capítulos S e P, que tratam de concepções acerca do espaço e do tempo da narrativa. Seriam, então,

trechos em que predomina a *mise en abyme* do código. Entretanto, apesar de Abel representar a *mise en abyme* da enunciação, ele também faz alusões metalinguísticas.

Ainda pensando sobre o fato de **Avalovara** também “dizer o mundo”, porém de modo complexo, podemos levantar algumas questões referentes ao leitor modelo/ ideal desse romance. Como apontamos no capítulo anterior, há relações entre o que Lins entende como leitor ideal (em **Guerra sem testemunhas**) e o que Eco entende como leitor modelo. Em **Guerra**, como citamos anteriormente, Willy Mompou afirma que o escritor elabora o seu leitor, sendo este não nomeado, mas presente e participante da natureza da obra.

Esse leitor ideal também seria consciente da importância da literatura e aberto a novas experiências literárias, uma vez que contaria com um leque diversificado de leituras, feitas de forma constante. Contudo, como já anuncia Mompou em **Guerra**, esse leitor ideal não é um indivíduo, pois não seria possível uma única pessoa alcançar todos os sentidos contidos em um texto. Em **Avalovara**, o leitor, seja ele ideal ou empírico, mesmo com uma parca interlocução (em especial no uso de verbos conjugados nas primeira e segunda pessoas do plural, no capítulo S), é conclamado a todo momento a participar da narrativa, inclusive montando a sequência de leitura que acreditar mais conveniente, pois os capítulos são intercambiáveis. Ademais, Mompou afirma que o bom leitor, dentre outras coisas, é aquele que sabe da importância da literatura e que é aberto a novas experiências, o que acaba por ser uma das “exigências” ao leitor de **Avalovara**.

Usando outro conceito de Eco, o leitor desse romance deve fazer uma leitura participativa. Isso é claro, por exemplo, na décima e última seção do capítulo S, em que assente o autor:

Pela última vez, a espiral desenhada sobre o quadrado mágico cruza a letra S, um dos temas do livro, o que confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro, não será retomado. Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romancista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. (LINS, 2005, p. 83-84. R 10)

O conteúdo de “A espiral e o quadrado”, portanto, é consagrado ao leitor como chave de leitura, em que o autor explica a origem da estrutura do romance, de

mais de dois mil anos, e sua relação com o poema dedicado ao Unicórnio. Mais adiante saberemos que esse poema também faz parte da organização dos temas do romance.

Seguindo, então, a sequência de leitura de **Avalovara** escolhida (S, P, A, T, O, R, E e N), continuemos a comentar o capítulo S, que por sua vez se divide em dez partes. Ele é narrado majoritariamente pelo autor. Entretanto, não podemos confundir, necessariamente, esse autor com o empírico, que é Lins. O autor de S seria a imagem do autor implícito.

Em S 1, o autor comenta o surgimento de Abel e Eva na sala, espaço onde o casal gozará o sexo e a morte, indicando-os como “ainda larvares”, visto que é o primeiro comentário acerca da primeira passada da espiral em R. Nesse sentido, há uma advertência sobre as delimitações espaciais e também textuais: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria” (LINS, 2005, p. 13, S 1). Não só o cenário é entendido como espaço, mas também o texto. E não só a sala é limitada, mas também o texto, e este, por sua vez, admite um duplo movimento: um, de desvendamento, e outro, de criação. O texto, por conseguinte, é o espaço de criação e descobrimento das personagens e suas ações.

A partir dessa primeira colocação, já podemos dizer que o conteúdo de “A espiral e o quadrado” é, essencialmente, metalinguístico, considerando metalinguagem, no caso a literária, o ato de a literatura tematizar, em seu bojo, a si mesma. Seguindo a proposta de Dällenbach, que é a que nos norteia, esse capítulo é a realização da *mise en abyme* do código, uma vez que é um momento em que o romance se volta para si mesmo, refletindo textualmente sobre si, explicitando o funcionamento da narrativa. Como dissemos acima, o segmento S funciona como um manual para o leitor do arcabouço romanescos. Dällenbach, quando define a construção em abismo do código, chama a atenção justamente para esse caráter de manual que deve haver para a configuração dessa mesma construção. Vejamos mais de perto como isso funciona, por meio de um trecho de S 4:

Concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado). Sobre ela, delimitando-a em parte, *assentai* um quadrado. Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance. Pois

o quadrado será dividido em outros tantos, idealmente iguais entre si. E a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos, do mesmo modo que a entrada da Terra nos signos zodiacais pode gerar, segundo alguns, mudanças na influência dos astros sobre as criaturas. Coincidirão, *aduzamos*, o centro do quadrado e os centros da espiral, ou seja, o ponto imaginário onde – supondo que seja traçada de fora para dentro – arbitrariamente a *interrompemos*. *Tais os fundamentos da presente obra*. (LINS, 2005, p. 18, S 4, grifo nosso)

Nesse momento, o autor explica, num tom semelhante ao de um manual, os “fundamentos da presente obra”, mais especificamente o movimento da espiral sobre o quadrado formado com base no palíndromo de Loreius, cuja história começará a ser contada em S 5. Interessante também é perceber que o autor, nesse mesmo instante, conclama os leitores, fato observado em suas escolhas verbais, “concebei” e “assentai”, formas que solicitam a imaginação dos leitores, e “aduzamos” e “interrompemos”, formas que inserem os leitores no mesmo patamar do autor. Tudo isso se confirmará na última passagem de S, a décima, citada anteriormente, em que será afirmado que esse tema indica, ao leitor, as chaves sobre a organização do próprio livro.

Além do teor metatextual, aparecem o tema da escrita e a configuração do escritor no seio desse capítulo, delineando também a *mise en abyme* da enunciação. Para Dällenbach, esse tipo de construção acontece quando o agente e o processo de produção são inseridos na obra e se refletem, ou também o leitor e o processo de recepção. Logo, a própria metatextualidade se aproxima e, por que não, se funde à enunciação. Uma das formas de construção em abismo enunciativa é justamente a presença dos autores e leitores implícitos. E **Avalovara** se revela como uma forma dessa reflexão, mas de maneira fundida: autor empírico refletido no implícito e ambos, de certa forma, refletidos na personagem Abel. Constatemos mais um trecho de S 4, continuação da citação anterior:

Outros pormenores, a seu tempo, serão acrescentados. Por ora, temos de sustar esta exposição, forçado pela rigidez do plano há mais de dois mil anos estabelecido. Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o *construtor da obra*, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma

espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam. Exercerá assim o *construtor* uma vigilância constante sobre o *seu romance*, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas. (LINS, 2005, p. 18-19, S 4, grifo nosso)

Aqui, além da continuidade da explicação da estrutura da obra, há o entendimento do escritor (romancista) como construtor e, por conseguinte, da escrita (romanesca) como construção. Por meio desse trecho, há a percepção da existência de um romancista, um autor, que não é o narrador do romance nem personagem dele. Seria, portanto, um autor implícito, que buscou numa estrutura milenar a base para a confecção de seu romance, considerando-o como uma parte do todo universal. Isso daria ao produto, ou seja, ao romance, um caráter cósmico, já que, numa analogia ao movimento espiralar, não teria começo nem fim. É isso, logo, o que acontece com **Avalovara**: como os capítulos são seccionados e praticamente independentes, pode-se lê-lo de inúmeras maneiras, o que, de certo modo, dá a sensação de ausência de início e de desfecho.

Essa ausência é refletida também na frase-palíndromo do escravo Loreius. É o que o autor afirma mais adiante: “A frase de Loreius [como a espiral] tem o mesmo caráter de imutabilidade: pode ser lida em qualquer sentido; por outro lado, em sua abertura, cerra-se sobre si própria” (LINS, 2005, p. 48, S 8). A estrutura palindrômica também é uma forma de se extinguir a polarização estabelecida entre passado e futuro. É uma conclusão a que chega o mesmo autor: “não são todas, essas, concepções da inquietude humana – deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma – sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?” (LINS, 2005, p. 49, S 8).

As duas possibilidades de tradução da frase do escravo frígio dizem respeito também ao trabalho do escritor: *Sator arepo tenet opera rotas* pode ser entendida como “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Na primeira acepção, o sentido é mais literal: o lavrador é quem cuida da terra, fazendo com que sua ferramenta de trabalho, a charrua, cumpra bem a sua função. Já o segundo entendimento é metafórico: o Lavrador é o Criador e mantém a ordem do mundo, de sua criação. Nessa perspectiva, já que a escrita é também um trabalho de criação, há a comparação entre lavrador, Criador, escritor:

Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo. (LINS, 2005, p. 63, S 9)

Assim como o lavrador confia sua charrua aos cavalos galopantes, o escritor confia sua obra aos galopes da imaginação, talvez. Contudo, o escritor deve sempre ter o cuidado de não se distrair de seus propósitos. Essa é uma ideia que encontra respaldo em **Guerra sem testemunhas**, por exemplo. O escritor deve conceber um plano de escrita anterior à obra e executá-lo. Obviamente, ao longo do processo, da execução, da produção da obra, haverá outras ideias, influências; mas o objetivo inicial não é descartado.

Higounet (2003, p. 10), citado no capítulo sobre a escrita, afirma que ela, além de fixar a palavra e ser um meio de expressão, é a apreensão do pensamento, capaz de “fazê-lo atravessar o espaço e o tempo”. Podemos assentir que esse entendimento encontra lugar no que é colocado como escrita em “A espiral e o quadrado”. A escrita, realizada no movimento da espiral sobre o quadrado, rompe com os limites temporais e espaciais, refletidos nessas mesmas figuras, ao resgatar num plano de obra, por exemplo, uma construção palindrômica milenar e também um antigo poema moralizante e místico, mas fictício ⁴⁷.

De acordo com a última parte de S, esse poema foi escrito por um contemporâneo de Publius Ubonius, o senhor que desafiou o escravo Loreius a produzir a frase-palíndromo em troca de sua liberdade, e permaneceu inconcluso, sendo que seu “único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na Biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos” (LINS, 2005, p. 84, S 10). Esse poema contém o quadrado mágico de Loreius com uma espiral vermelha sobre ele, sendo que seu “autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico” (LINS, 2005, p. 84, R 10). É o que acontece com **Avalovara**: cada uma das letras corresponde a um determinado tema. O escritor e sua escrita são, logo, partes de um universo, são

⁴⁷ É o que dá a entender Candido (*apud* LINS, 2005, p. 9) nas primeiras linhas de seu prefácio: “Como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega há hipotética Biblioteca Marciana de Veneza...”.

alçados à cosmogonia, e a criação literária é capaz de atravessar quaisquer barreiras de tempo ou de espaço.

Se, de um lado, as seções regidas pela letra S indicam a estrutura do romance, as conduzidas pela letra P, intituladas “O relógio de Julius Heckethorn”, se relacionam ao tempo e também ao modo de narração. Segundo o autor, em S, a letra P do antigo poema místico trataria do “equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes” (LINS, 2005, p. 84, S 10). Apesar de advertir que o construtor não usará esses temas místicos em seu romance, há relações entre a narrativa da vida de Julius e a antiga correspondência da letra P no referido poema fictício.

Conforme Andrade (1987, p. 179-180), “A espiral e o quadrado” e “O relógio de Julius Heckethorn” se interagem de forma contrastiva e combinatória. De um lado, se opõem pelo fato de o primeiro tratar mais do espaço e o segundo do tempo, além de suas técnicas narrativas serem diferentes. De outro, se aproximam por representarem uma postura crítica e criativa em relação à composição do romance. Como afirmamos acima, é também um capítulo de cunho metalinguístico, visto que expõe reflexões acerca do tempo narrativo, mas nele podemos verificar questões inerentes aos temas da escrita e da leitura.

Ao contrário de “A espiral e o quadrado”, a história de Julius é narrada de forma cronológica, quase linear, uma vez que o narrador conta a vida dele desde sua infância, realizando uma analepse para justificar sua dupla nacionalidade. Ou seja, o narrador explica como o pai inglês e a mãe alemã de Julius se conheceram, se casaram e também como o pai dele chegou a ser um relojoeiro. A fase de planejamento e construção do relógio de Julius é que se destacam na configuração da metatextualidade desse trecho, como se ele fosse um escritor diante do plano e execução de sua obra.

Num primeiro momento, esse relógio não chama a atenção, pois é um relógio de caixa como qualquer outro. O que surpreende é o seu sistema sonoro: os sons não se repetem nas badaladas das horas, variam nas horas seguintes, sem que o ouvinte saiba qual lei o rege. Isso pode ser entendido como uma tentativa de mostrar que o tempo nunca é o mesmo, que as horas não são iguais, bem como a representação da aleatoriedade da vida, que veremos adiante.

A representação da leitura, nesse capítulo, se dá no fato de Julius ser um grande leitor, especialmente de obras antigas e desconhecidas, desde a infância na casa do avô paterno, na Inglaterra, onde se refugiava da guerra. Assim, não é um jovem leitor comum, dado a narrativas de aventuras, por exemplo, mas que revela uma prática de leitura anacrônica para sua idade. Estabelecendo o paralelo entre relojoeiro/ escritor, assentimos que a leitura é uma das bases, um dos pressupostos da formação do grande escritor. É justamente da leitura que vai germinar, em Julius, o sonho de construir o relógio sonoro especial:

Lê muito, principalmente obras vetustas e pouco conhecidas. Num dos livros impressos pelos tipógrafos de Basiléia e recenseados por Charles W. Heckethorn, encontra indicações, incompletas e vagas, é certo, sobre um relógio doméstico, provido de três sistemas de som e inspirado, em parte, no relógio do planisfério construído em 1344 por Santiago de Dondis, médico-astrônomo de Pádua: o tríplice aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem, deveria seccionar-se, ficando tão exposto ao acaso que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na íntegra. Não consta, informa o incunábulo, que tenha ao menos sido iniciado e escasseiam notícias sobre o projeto, aliás inviável para alguns entendidos. Julius ainda é uma criança, mas o apaixona este sonho caprichoso e as notas tomadas na ocasião o acompanharam durante anos. (LINS, 2005, p. 241, P 4)

Além disso, a escrita, em algumas das leituras “estranhas” de Julius, feitas no momento em que ele pensa se seu relógio será de azeite, clepsidra ou a saltos, é tida como ato divino:

Embora não chegue, em suas conclusões, a uma espécie de mística, como a que constata, devido à influência da cabala, nos pensamentos do gramático Virgílio Marão sobre o alfabeto – nem sempre comparáveis, as suas associações, aos caprichosos símiles de Isidoro, autor das **Etymologiae**, onde encontramos a afirmação de que a pena, o cálamo, com o corte na ponta, representa uma unidade que chega à dualidade, constituindo portanto um símbolo do Logos, o Verbo divino, expresso igualmente em outra dualidade, a dos dois testamentos, o Antigo e o Novo, visão por certo emanada de Cassiodoro, para quem o fato de, ao escrevermos, seguramos a pena com três dedos prende-se à idéia da Santíssima Trindade – pensa Julius Heckethorn que uma conquista técnica em órbita de transcendência igual à da escritura, a órbita da medição do tempo, jamais será gratuita. (LINS, 2005, p. 274, P 5)

As anotações de Isidoro indicam que o corte realizado nas penas ou nos cálamos, corte esse que possibilitava o uso da pena e do junco como objetos de

inscrição nos papiros e pergaminhos, seria a representação da dualidade da escrita advinda da divisão bíblica dos dois Testamentos, o Antigo e o Novo. Esse conjunto de textos de Isidoro, **Etymologiae**, datado do século VII, é considerado a primeira enciclopédia do mundo ocidental, o que justifica o interesse de Julius por textos antigos. Essa compreensão de Isidoro, por sua vez, teria sido influência de Cassiodoro, que acreditava que segurar a pena com três dedos tinha uma relação religiosa, divina, com a Trindade Santa. Cassiodoro (*apud* LAUAND, 2008) explana esse pensamento no capítulo 30 de suas **Instituições**, texto do século VI, em que trata do trabalho dos copistas e da ortografia, julgando o trabalho deles como sagrado:

Que belo propósito, que louvável aplicação é o pregar aos homens com a mão, abrir línguas com os dedos, dar em silêncio salvação aos mortais e – com a cana e a tinta – lutar contra as ilícitas insinuações do diabo.

Pois Satanás recebe tantas feridas quantas são as palavras do Senhor que o copista transcreve. Ele, permanecendo em seu lugar, percorre diversas províncias com a dissiminação [sic] de suas obras. Seu trabalho é lido em lugares santos. Os povos ouvem e podem renunciar à sua vontade perversa e servir o Senhor com mente pura. Com seu trabalho, ele age, mesmo estando ausente.

Não sou capaz de dizer que não podem receber uma mudança de vida por causa de tanto bem que fazem, se se sabe que fazem esse trabalho não por ambição, mas por um reto empenho.

O homem multiplica as palavras celestes e – dito de modo metafórico (se é que posso me expressar assim) – escreve com três dedos o que fala do poder da santa Trindade.

A escrita, para Cassiodoro, em especial a dos copistas das Sagradas Escrituras, era tida como divina pelo fato de eles serem capazes de multiplicar os ensinamentos de Deus por meio das palavras reproduzidas.

Se, por meio desses textos, Julius depreendia que para alguns a escrita e sua “descoberta” eram algo divino, ele refletia que conquistar algo em relojoaria comparado à escrita nunca seria uma coisa gratuita, mas sim fruto de confluências místicas, além da pesquisa e do trabalho. Por isso, se dedicava à leitura de obras diversas, não só de relojoaria, como forma de aquisição dos mais variados conhecimentos que o ajudariam na confecção de seu relógio. Tanto é que informa o narrador:

Por sinal, nos meses em que desenha o mecanismo, o livro que traz sempre consigo não é o **Arte de relóxes** ou a **Memória sobre o centro de oscilação do pêndulo**, de Jean Bernouilli de Basiléia, e sim, numa edição holandesa, o **Manual de astronomia árabe**, de Alfraganus. (LINS, 2005, p. 282, P 6)

Para compor seu relógio, Julius mobilizou as suas leituras e seu conhecimento, o que nos remonta ao entendimento de Scholes da leitura como prática intertextual, pois Julius aplica o que depreende dos livros na vida. Além disso, ao pensar nas práticas de leitura de Chartier, compreendemos que não só as leituras de Julius eram voltadas para os textos mais antigos, mas sua própria prática remonta àquela feita no século XVII, segundo a qual a leitura era forma de estudo e de saber. Nesse sentido, depois de muito pesquisar, seja nos livros ou na observação direta da vida, Julius optou por usar um mecanismo a saltos, visto que o tempo é salteado:

O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contesta-se, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Esse ritmo surge – é conquistado – com o relógio a saltos. A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, movemo-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranqüilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. (LINS, 2005, p. 281, P 6)

Esse trecho reflete a visão do tempo em **Avalovara** como um todo: não se pode representar essa categoria em fluxo contínuo, dada a impossibilidade da própria representação e também devido ao modo como o mundo se move. Logo, o tempo é visto em saltos, na divisão dos quadrados e na passagem da espiral sobre eles.

A novidade do relógio não é o sistema a saltos, mas o sistema sonoro, gerado na infância de Julius “entre alguns livros antigos” (LINS, 2005, p. 299, P 8). A partir da frase introdutória da **Sonata em fá menor**, de Scarlatti, Julius faz secções, treze ao todo, e combinações. Randomicamente, o relógio tocará a frase de inúmeras maneiras diferentes durante as horas cheias, inclusive contando com a hipótese de

não tocar. Saber em que dia e em que hora a frase original de Scarlatti será ouvida é um grande mistério, pois Julius construiu o mecanismo de modo que não se saiba isso.

O objetivo do relojoeiro é, portanto, “evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino” (LINS, 2005, p. 301, P 8). O relógio reproduz, à sua maneira, o aleatório da vida, regido por uma lei cósmica: da mesma forma que não sabemos exatamente o que nos acontecerá no futuro, não é possível saber qual sequência de notas musicais seria reproduzida pelo relógio, nem as horas passadas em silêncio.

Para atingir a perfeição dessa ideia de ordem na desordem, Julius deveria inserir em seu relógio algo imperfeito. Por isso, seu dispositivo é fabricado de forma imperfeita, que é justamente o que garantirá a aleatoriedade do badalar das horas. Concluído o relógio, depois de alguns anos de estudo, planejamento e execução, Julius não o aciona de imediato, pois outras questões o preocupam. Nesse momento, há o questionamento do nazismo e de suas consequências. Julius, inclusive, aproxima a figura do *Führer* à de uma espécie de besta medieval que encontrara em suas leituras:

Aos treze anos, lê, num estudo sobre o modo como é vista, no Renascimento, a ciência medieval, a história de um homem cujos chifres crescem para dentro e que destrói o mundo à medida que essas raízes furam-lhe os miolos, atravessam a garganta, escavam o coração e esgalham-se. Hitler, para ele, é aquele homem. (LINS, 2005, p. 312, P 9)

Julius, como artista, não se preocupava apenas com o seu objeto artístico, o relógio, novo não em sua forma, mas em seu mecanismo. A personagem também se preocupava com a época sombria que vivia. Queria que seu relógio literalmente atravessasse o tempo, porém, temia por sua existência. Nesse sentido, o desfecho de Julius e sua família é trágico: a esposa, Heidi, morreu num bombardeio enquanto tratava da frágil saúde e ele, tido como traidor, hipótese corroborada pela ascendência inglesa, foi fuzilado pelo governo alemão. O relógio, vendido anteriormente ao embaixador da Suécia para saldar as dívidas de Heckethorn referentes aos seus gastos com aulas de música e com a esposa enferma, é

revendido à embaixatriz brasileira, que o deixa num porão. Depois de muito tempo, ela é lembrada da existência do relógio, quando o recebe de volta, após muitas viagens, já no Brasil.

Pela figura de Julius Heckethorn, afirmamos que os temas da leitura e da escrita são tratados, respectivamente, como fonte de conhecimento e aplicação de saberes e como forma de contato com o divino. É importante destacarmos, neste instante, que a composição do relógio, se comparada à composição escrita, é regida tanto pela ordem quanto pela aleatoriedade, ambas inerentes à vida.

Seguindo a ordem das letras a que nos propusemos, deparamo-nos com os quadrados regidos pela letra A, intitulados “Roos e as cidades”. De acordo com o poema mítico encontrado na Biblioteca Marciana de Veneza, esse tema seria o da “Cidade de ouro”. Na trajetória de Abel, significa a busca da Cidade e também a busca pela Europa por meio do amor não-correspondido que nutria por Anneliese Roos, personagem que deixa entrever, em sua pele, várias cidades europeias. Roos é a primeira mulher amada por Abel, composta pela Europa, que Abel não consegue conquistar. Conta ele vinte e sete anos, e ambos são estudantes da Aliança Francesa em Paris. Ela é natural de Eltville, Alemanha. É, portanto, uma falante natural do alemão, o que faz com que o diálogo entre os dois, em francês, não seja tão fluente:

A língua de Racine, que utiliza de um modo literário, digno e até elaborado, com uma pronúncia na qual a exatidão constituiria a única falha, adquire, interposta entre dois idiomas diferentes – os idiomas que cada um de nós traz do país de origem e que o outro não fala –, um sentido mágico e benévolo: nós, sem ela, dois mudos. As vias que nos abre, contudo, são limitadoras e mais para mim do que para Roos: raras vezes, e talvez nunca, expresso com exatidão o que me esforço para dizer-lhe. (LINS, 2005, p. 29, A 4)

Assim, o amor de Abel por Roos conta com o empecilho linguístico, o que não seria problema se houvesse, dela para ele, o entendimento da língua universal dos amantes, a linguagem do corpo. Abel perscruta cada gesto de Roos, vê as cidades flutuando em seu corpo e ela é capaz de compreender, mesmo tendo Abel uma origem tão distante da sua, o interesse dele. Porém, ela conta com um marido doente, internado num sanatório em Lausanne, na Suíça. Talvez este seja um dos motivos que fazem da moça uma figura tão fugidia, já que ela percebe os sentimentos de Abel e, em certas situações, ele observa suas lágrimas discretas.

Em “Roos e as cidades”, que é a primeira narrativa que trata das buscas de Abel, já é informada a profissão dele: escritor. Mesmo Abel possuindo familiaridade com a escrita, tal habilidade não garante ao protagonista facilidade em usar a língua francesa. Dessa forma, por não ser fluente em francês, ele não consegue descrever a Anneliese a sua terra, o Nordeste brasileiro. Essas dificuldades também refletem seus obstáculos como escritor:

Assim, não obstante o meu fervor, nossas conversações, flutuando numa órbita até certo ponto neutra, alheia igualmente à atmosfera da pequena cidade alemã onde nasce Anneliese Roos e à parte do Nordeste que – sempre sem êxito – tento descrever-lhe, ilustram, para meu desespero, *as limitações da linguagem e mais ainda as do escritor, egresso, com freqüência, de territórios pouco familiares*. (LINS, 2005, p. 30, A 4, grifo nosso)


Na quinta divisão de “Roos e as cidades”, Abel informa que travou conhecimento com a moça pelo fato de serem temporários da Aliança Francesa. Encontram-se na sala de hóspedes e, ao observá-la e descrevê-la, compara-a a um livro:

As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia. Apreendo lentamente (texto concebido e realizado com rigor?) a beleza de Anneliese Roos, o elaborado encanto do seu rosto, e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão-só ao meu olhar vigilante e corrosivo. (LINS, 2005, p. 35, A 5)

Abel se coloca diante de Roos como se estivesse diante de um livro valioso: a “leitura” é prazerosa, pois a beleza de Roos, assim como as qualidades dos bons livros, não é explícita, óbvia. E esse prazer também não é imediato: é lento, revelado aos poucos, posto que a beleza da moça é como um “texto concebido e realizado com rigor”. O fato de Abel ser escritor faz com que ele se apresente diante do mundo como um leitor. Em outras palavras, o escritor é o leitor do mundo e, por isso, deve observá-lo para representá-lo e subvertê-lo na escrita. Neste instante, é importante lembrarmos que Abel sempre faz referências às coisas e pessoas observadas por ele como textos a serem lidos.

O acaso, a aleatoriedade, assim como no caso de Julius, também é visto nesse capítulo, pois os caminhos de Abel e Roos, a despeito da vontade dele e da fuga dela, acabam por se tocar em algumas cidades da Europa, vítimas do acaso. É

o que acontece quando se encontram no vale do Loire. Abel afirma: “Acertos e enganos (assim como surpresas e acontecimentos esperados) tecem a nossa vida – e elaboram as narrativas” (LINS, 2005, p. 35-36, A 5). A aleatoriedade fez com que os dois se encontrassem em Loire. Nesse passeio, Abel observa a beleza de Roos em sua plasticidade, descrevendo seu vestuário, o cenário de Amboise e seus gestos. Julius, tentando fazer com que seu relógio reproduzisse um evento natural, pensou no encontro homem/ mulher também como fruto do acaso. Só que, em relação a Abel e Roos, as badaladas soaram somente para Abel. Ou, se soaram para a moça, ela conteve seus instintos.

De qualquer forma, a metáfora da vida como tecido de fios formados por acertos e enganos é também uma forma de dizer que a vida é texto, é narrativa e Abel, nesse momento de busca do outro (seja do amor, da Cidade, da Europa), busca também os elementos de sua poética. Nesse sentido, as investidas e recuadas de sua relação com Roos são um fio que, unido ao de Cecília e ao de , compõem sua trajetória e, por conseguinte, o tecido de **Avalovara**.

Quando afirmamos que parte da busca de Abel é pela Europa e, dessa maneira, Roos é um símbolo, pensamos em aspectos culturais, artísticos. Abel e Roos, em alguns de seus encontros, tentam conversar sobre suas leituras e deixam escapar, um para o outro, textos de seus conhecimentos. Em Amboise, Abel vê Roos como uma das “obras de preço” de um museu, aquelas que são “colocadas longe das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador” (LINS, 2005, p. 39, A 6). Com essa visão, diz à moça que não sabe quem merece maior contemplação: Roos ou a rosa que ela carrega nas mãos.

Ao ouvir isso, Roos declama dois versos do poema “Sobre a rosa”, de Anacreonte: “*La Rose est le charme des yeux./ C’est la Reine des fleurs dans les printemps écloses*”⁴⁸ (apud LINS, 2005, p. 39, A 6). Isso faz com que Abel se interesse ainda mais por aquele momento. Em seguida, é a vez dele de evocar versos do poeta grego, que para Abel são a súplica daquele instante, a sugestão textual de Roos: “*Sa vieillesse même est aimable,/ Puis qu’elle y conserve toujours/*

⁴⁸ Em nossa tradução: “A Rosa é o encanto dos olhos./ É a Rainha das flores nas primaveras desabrochadas.”

*La même odeur qu'aux premiers toujours*⁴⁹ (apud LINS, 2005, p. 39, A 6). Essa passagem, significativa para Abel, termina com seu pensamento:

Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões por um tradutor do século XVIII, lido por mim numa edição de mil setecentos e tantos cheirando a fumo e a vestidos velhos, em voz alta, junto à cisterna do chalé, enquanto soam apagados os risos da Gorda e as vozes dos meus vários irmãos, fala pelas nossas bocas a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil. (LINS, 2005, p. 39-40, A 6)

Os versos de Anacreonte, em francês do século XVIII, que não era a língua materna do poeta, de Abel ou de Roos, foram capazes de selar aquele momento. A literatura seria, então, uma linguagem universal. Não se sabe quando nem como Roos teve acesso aos versos gregos, mas Abel os lera em sua terra, junto da cisterna do quintal de sua casa, ouvindo ao fundo a mãe e os irmãos. A literatura, por meio da leitura e, nesse momento, da declamação, é perpetuada através dos séculos, desde a sua produção, a sua tradução, a leitura individual de Abel e Roos, até o momento vivido por eles. Além disso, é um vínculo que se formou entre eles, mesmo que provisório. E esse vínculo só foi possível pelo conhecimento que os dois tinham dos versos, conhecimento esse advindo da leitura de ambos.

Em outro momento, na secção A 14, Roos questiona se Abel lera **Os sofrimentos do jovem Werther**, um clássico da literatura natal da moça. Também de modo intertextual, em alguns pontos de “Roos e as cidades”, Abel compara sua busca à de Ahab por Moby Dick. Outra referência nesse sentido é a de Dostoievski. Abel trava amizade com uma família, os Weigl, em Paris, e sempre os visita. O pai, doente, deixa a mãe exausta e as duas jovens filhas, Suzanna e Julie, acompanham o calvário familiar. O sr. Weigl é um grande amante dos prosadores russos e, em seus delírios de enfermo, chama Abel de Liév Nikoláievitch Míchkin, personagem de **O idiota**. Abel acredita que o velho assim o chama por sua barba ruiva, mas pode ser um indício de que ele, Abel, é muito mais do que sua aparência revela.

Mais adiante, Abel revela que levará muitos anos “buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo” (LINS, 2005, p. 46). Da leitura do romance, depreende-se que a busca se finaliza quando encontra “o”, que é constituída de

⁴⁹ “Sua velhice é amável/ Seguidamente ela conserva sempre/ O mesmo odor dos primeiros dias.”

palavras. Só que nesse instante Abel ainda não sabe que, para encontrar o que busca, terá de passar pela rejeição de Roos e pela morte de Cecília.

Outro indício que reafirma Abel como o escritor que lê as coisas e os seres como textos é o início da oitava parte de A, quando se questiona: “Como escapar a este resíduo irracional que me induz a ler nas coisas, onde tantas vezes penso decifrar (e já não leio em Roos?) representações da minha vida, textos, grafados numa escrita esquecida e nos quais, entretanto, identifico o meu nome?” (LINS, 2005, p. 49, A 8). Aqui há o acréscimo de que essa ação é “irracional”, indutiva, bem como de que o que ele lê nas coisas e no outro é a sua individualidade, a sua vida e o seu nome. Dessa forma, a busca de Abel, em todos os sentidos, acaba por ser, também, a busca de si mesmo. Nessa mesma passagem, num momento de leitura, Abel tem a ideia de buscar a Cidade:

Procuro ler: o livro parece ter sido copiado por mim, tanta é a carência de surpresas e de prazer que encontro na leitura. Examino, com uma lente, os folhetos de turismo que se acumulam no armário, separados por países e atados com barbante. Vem-me, imperioso, o impulso de recomeçar a busca da Cidade. Deito-me e fico olhando para o teto. (LINS, 2005, p. 51, A 8)

Para Abel, a leitura do livro não basta: ele precisa sair, conhecer com os outros sentidos, além da visão, a sua busca. Os folhetos de turismo lhe mostram que ele deve ir às cidades que visita com a imaginação. A partir daí, Abel realiza uma verdadeira peregrinação por cidades europeias, já que não consegue conhecê-las pelo corpo intransponível de Roos.

Em Amsterdam, cidade onde Roos realizava um trabalho temporário, os dois conversam sobre o ofício dele:

“Você escreve, Abel?” “Sim. Mas publiquei tão pouco até hoje! Um ou dois contos. Só. E já tenho quase vinte e oito anos. Sou dos que custam a amadurecer e talvez não amadureça nunca. Sinto e ajo como se tivesse vinte ou vinte e um anos. Creio que já era tempo de ter escrito alguma coisa válida.” (LINS, 2005, p. 66, A 10)

Aqui temos informações que nos levam a pensar no entendimento do escritor a partir de **Guerra sem testemunhas** e também a contrastar Abel e o possível escritor de **Nove, novena**. Willy Mompou sintetiza em três as fases da trajetória de um escritor, a saber:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnorteada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelhos onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças. (LINS, 1974, p. 59)

Abel, no momento em que está com Roos, é um homem que está em busca, como já colocamos, da palavra, do amor. Essa busca está refletida no que faz, e aqui ele viaja pelas cidades europeias querendo descobrir, dentre elas, a Cidade, o lugar em que tudo fará sentido. Apesar de essas viagens lhe conferirem todo um conhecimento da cultura ocidental, Abel não atinge seu objetivo: Roos e as cidades escorregam por entre seus dedos. Ele se considera um escritor, mas quase sem publicações, no máximo dois contos. Esse fato faz com que pense que nunca será um escritor maduro, pois aos vinte e sete anos sente que já deveria ter escrito uma grande obra. Segundo o que Mompou considera, Abel, quando está na Europa, ainda é esse escritor em procura desnorteada, sem um projeto bem delineado. À medida que vai amadurecendo como homem, ele também amadurece como escritor e isso será mostrado ao longo das relações com Cecília e “O”.

Ao colocar lado a lado o possível escritor de “Pentágono de Hahn” e o Abel que narra suas experiências na Europa, podemos perceber uma “evolução” do primeiro ao segundo. Como demonstramos, o possível escritor estaria numa fase de atendimento da vocação. Ele ainda não tem a clareza da natureza da literatura, bem como dos fins da escrita literária. Não possui uma concepção global do mundo nem a maturidade necessária para compor um projeto literário. Escrever, para esse tipo de autor, é um impulso, um desafio: ainda não é o desejo de interpretar o mundo por meio de uma obra. É certo que Abel também não havia atingido sua fase intermediária enquanto vivia na Europa, mas ele estaria um passo adiante da personagem de “Pentágono”.

O possível escritor de “Pentágono” está justamente nesse período, anterior à escrita de fato, em que sente que há forças que o impelem para a escrita. Abel ainda não tem o projeto nem a concepção global de mundo, mas já passou por essa fase de chamado, visto que já escrevia alguma coisa, inclusive com publicação. Apesar

de Abel ainda estar na fase de busca, ele se encontra um pouco adiante do possível escritor, pois já havia respondido à vocação. Nesse sentido, a relação entre os dois é de contiguidade: o possível escritor é o que busca atender o chamado; o Abel de Roos já o atendeu e busca subsídios para o seu projeto, apesar de se achar imaturo. Já Artur, de **O visitante**, devido aos seus versos anacrônicos (de forma não-intencional) e a despeito de sua não-publicação, nunca sairá da imaturidade, posto que não busca uma concepção global do mundo para a composição de seus versos. Da mesma forma acontece com o escritor frustrado de “O pássaro transparente”: sem forças para dar rumo à própria vida, não teria condições de romper a sua casca.

Após tomar conhecimento do marido doente de Roos, que não quer companhia em sua viagem a Lausanne, Abel segue para Milão, onde depois a moça o encontra. Num guardanapo de hotel, o rapaz escreve uma mensagem para ela:

Escrevo no guardanapo, sobre o oval com uma coroa onde se lê HOTEL REGINA OLGA – CERNOBBIO – COMO: *Je vous aime*. Roos volta o rosto para fora, esquiva. [...] “Há inúmeras maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma idéia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. (Move-se na minha boca o instrumento estranho?! Sim, léxico e sintaxe, dóceis, obedecem-me e tornam-se, associados, um mapa menos rasurado e mais preciso.) No entanto, Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece com os mapas? O que eu digo é algo incompleto e falho. Mas você chega ao porto. Com estas palavras, orienta-se e chega à compreensão do que eu quero dizer.” (LINS, 2005, p. 133, A 16, grifo do autor)

Nesse trecho, Abel afirma o caráter de fixação e da “verdade” da escrita, comparando-a a um mapa. Segundo ele, é mais significativo escrever para Roos que a ama, ainda que de um modo formal (optou por escrever *Je vous aime* ao invés de *Je t’aime*) do que dizer as mesmas palavras a ela. A partir daí, fala à moça que existem muitas formas de amar, mas ele nunca conseguiria mostrar a ela como é o amor dele, pois é um misto do “inalcançável e a geometria”. Abel se surpreende ao usar essas palavras, bem como por saber fazer funcioná-las em sua frase, fato que demonstra um passo adiante no poder de dominar a linguagem, visto que é um escritor.

Enfim, ao escrever que a ama, é como se ele fizesse um mapa: ela pode compreender o que ele quer dizer. Essa também é uma referência à composição citadina do corpo de Anneliese: ela compreende mapas por ser feita de cidades. De

qualquer modo, para Abel, a escrita nesse momento condensa dois pontos importantes. Primeiro, é uma referência ao ofício que abraçou; segundo, de forma mais ampla, é o indício da importância de Roos na sua trajetória como homem e também como escritor.

Posteriormente, quando Roos retorna para casa e Abel se dirige a Ravena, partindo de Milão, ele pensa sobre o livro que quer escrever:

Não poderia afirmar, fraudado em minhas buscas, desperdiçados estes dias. Silêncio sobre códices e incunábulo vistos; e quanto a estas realizações artísticas que – contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas – me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção. (LINS, 2005, p. 155, A 17)

Ele considera suas buscas fraudadas por não ter encontrado a Cidade. Entretanto, os dias não foram desperdiçados, pois o colocaram em contato com a arte europeia, seus códices e incunábulo, justamente nos lugares em que foram produzidos. Tudo isso, tudo o que viu, sentiu, assimilou é o início do projeto de sua obra, que terá como tema a ascensão das coisas à ficção, após terem passado de um limite. Esse é um momento de *mise en abyme*, posto que o tema aspirado por Abel reflete em **Avalovara** como um todo, bem como a aspiração de Abel como escritor encontra apoio no autor implícito e no empírico.

É interessante também que, por meio da figura de Abel, há indícios da leitura e da escrita íntimas, pois ele troca correspondências com a mãe (a Gorda), e recebe cartas de outra pessoa, cartas essas que não responde. Também corresponde com o Tesoureiro, seu padrasto, por carta. Provavelmente, as cartas que Abel não responde são da esposa que deixou no Brasil. De qualquer modo, é por meio das cartas da Gorda que tem conhecimento dos fatos de sua terra natal e também da notícia de ter sido aprovado no concurso do banco, fato este determinante, somado à rejeição de Roos, para o retorno de Abel. Vejamos:

Residentes apanham a correspondência no grande quadro de madeira, com subdivisões numeradas, entre o primeiro andar e o térreo. Retiro as duas cartas que me esperam e sigo para o refeitório. [...] Abro a carta da Gorda: comunica o noivado de Estevão com uma viúva sem meios e mãe de filhos. “Imagine, vinte e um anos, quase seis mais moço que você. Sabe a idade da tal

noiva? Trinta e nove nos costados e varizes até no olho da goiaba. Esses seus irmãos, meu filho!” [...] “Aquela pessoa que sabemos esteve aqui ontem, alegre demais”, leio ainda, “com a notícia de que você passou no concurso, perguntou quanto era o ordenado e beijou o Tesoureiro. A mim ela não beija. Formiga sabe que roça come.”

No meu quarto, abro a outra carta e reencontro a caligrafia miúda e sinuosa, as curtas e eficazes orações onde a ausência de lamentos ou censuras parece instilar a afirmação de que eu, Abel, sempre acabo saldando as minhas contas, tudo isso misturado com alusões a fatos estranhos, como o calor que tem feito [...].

Guardo na gaveta essa carta e respondo a da Gorda. [...] Concluída a acarta, escrevo outra, fria, para o Tesoureiro, pedindo informar-me quando expira a validade do concurso e, portanto, até quando poderei adiar a posse. (LINS, 2005, p. 60-61, A 9)

Logo, mesmo que de modo esparso, a leitura e a escrita íntimas estão presentes também em **Avalovara**, ocupando o seu papel comunicativo, sendo, para Abel, no momento em que se encontra na Europa, uma ligação com suas raízes.

No décimo nono e antepenúltimo fragmento de “Roos e as cidades”, Abel continua pensando sobre a Cidade:

A vã caçada na Itália e os dias subseqüentes fazem-me crer que não mais existe no mundo, com as suas três muralhas, incólume, a Cidade vista um dia [...] e que portanto acabaram as minhas buscas. A Cidade que surge instigando-me a encontrá-la e que tenho gravada no espírito, deve estar inserida, incrustada em ruas novas e novos quarteirões, emaranhada em outra. Posso cruzá-la e não a reconhecer. (LINS, 2005, p. 188, A 19)

Abel encontra-se frustrado, por um lado, devido ao fato de não ter reconhecido a Cidade em sua peregrinação, por outro, resigna-se à ideia de ela não ser uma, e sim uma mistura de várias cidades. Nesse instante, lembra-se de um políptico de Masaccio que viu em Pisa. Não custa lembrar que um políptico é um conjunto de quadros, separados, mas interdependentes, por possuir o mesmo tema em comum. Desse políptico, só consegue se recordar da figura de São Paulo indo ao Calvário. A partir dessa lembrança, pensa: “A ansiada Cidade pode ser, como este, um políptico disperso e se for eu nunca a encontrarei” (LINS, 2005, p. 188, A 19). Podemos considerar, com o conhecimento da trajetória de Abel, que essa passagem é antecipatória, visto que irá conhecer a Cidade em São Paulo, com ☹.

Essas reflexões fazem com que Abel decida ir a Londres. Lá, espera cumprir dois objetivos:

Por um lado, desejaria reverenciar nas salas do Museu Britânico a coleção que ilustra e documenta o evoluir da escrita; por outro, impelem-me as leis pendulares, fundadas numa espécie de distorção de linhas e que regem minha aventura sem brilho com Anneliese Roos, sendo Londres e suas preciosidades gráficas em pedra, em argila, em metal, uma razão e um pretexto. O verdadeiro motivo da viagem encontra a sua justificação num inflexível jogo de alternâncias. (LINS, 2005, p. 188, A 19)

Mais uma vez, observamos que a viagem pela Europa configura a junção de experiências necessárias ao projeto artístico de Abel. Ver a documentação da evolução da escrita seria parte disso e é uma questão que Lins aborda em suas narrativas. Essa viagem também seria uma forma de refletir sobre sua relação com Roos. Todavia, antes de partir, Abel entrega a Roos o fular que comprou para ela em Veneza: nele, há um grifo rodeado por borboletas e esse grifo é composto por figuras estranhas, como partes de pássaros, macacos, lobos, cavalos, leões. Essa figura corresponde ao modo de composição das personagens de Lins, segundo o estudo de Ferreira (2005). Além disso, há um homem e uma mulher na paisagem.

O fular de Roos é uma espécie de antecipação da fusão de Abel e o grifo no tapete, quando mortos por Hayano, bem como é, de acordo com o próprio Abel, a lembrança de um poema místico estranho, que ele viu na Biblioteca Marciana, que tem como fundo a espiral e cujo autor o consagra ao Unicórnio. Aqui, então, acontece uma *mise en abyme* do enunciado em relação a “A espiral e o quadrado”. Abel, assim como o autor, teve acesso ao poema místico da biblioteca de Veneza e o seu desfecho como personagem será semelhante ao do fular que entrega a Roos. Por fim, depois de ir a Londres, Roos comunica sua partida a Abel e ele retornará ao Brasil a fim de tomar posse no banco (havia passado num concurso), saindo dessa experiência com o sentimento de solidão.

O capítulo regido pela letra T é intitulado “Cecília entre os leões”. Narrado por Hermelinda e Hermenilda, duas senhoras, e também por Abel, é ambientado no Recife e trata do relacionamento entre Abel e Cecília. As duas velhas, metaforicamente, são as tecedoras dessa relação, posto que o casal se conhece na casa delas e retomam a relação entre as artes manuais e a narrativa estabelecida em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. É o que vemos em T 1: “Fio conduzido pela agulha são as vidas? Tua vida é agulha a costurar sem fio? [...] Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte” (LINS, 2005, p. 52, T 1). Estarão presentes as senhoras também no conto que Abel escreve durante esse

capítulo. Assim como consideramos a respeito do sétimo mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, aqui poderíamos comparar as velhas com as moiras, ou seja, elas são as responsáveis pelo contato inicial entre Cecília e Abel, fiam seu encontro.

De modo geral, “Cecília e os leões” trata do caso amoroso entre Abel e Cecília, moça que carrega em si o duplo: é hermafrodita. Além disso, da mesma forma que da pele de Roos se veem as cidades, o corpo de Cecília deixa entrever várias pessoas. O ano é o de 1962. Abel conta com trinta e dois anos, e já se passaram cinco desde sua volta da Europa e de sua posse como funcionário do banco. Casado, abandona a esposa e vive num quarto de pensão, onde escreve um conto. Às vezes visita a mãe, chamada de Gorda, em Olinda. Ela era prostituta e, com três filhos, dentre eles Abel, conhece o Tesoureiro, que se casa com ela, assume as crianças e ainda lhe dá outras.

Na casa de Hermelinda e Hermenilda, na rua das Ubaias, no bairro Casa Forte, vê uma foto de Cecília abraçada a um leão de circo, o que desperta nele um interesse, que se reforça quando a conhece pessoalmente. Devido ao fato de ser casado ainda oficialmente, os irmãos da moça não aceitam o relacionamento. O casal, por não ter se intimidado ante a pressão familiar de Cecília, sofre severa agressão física, feita por três homens, provavelmente a mando dos irmãos, e têm os corpos machucados e as roupas esfarrapadas. Aí Abel tem conhecimento da androginia de Cecília, quando descobre seu pênis.

Gorda, indignada com tudo, oferece o chalé da família para que possam ter tranquilidade. Os dois se descobrem sexualmente e, depois de alguns dias, Cecília revela sua gravidez. Os irmãos, possessos, ameaçam Abel, forçando-o a tomar uma postura quanto ao aborto, já que consideravam o feto um bastardo. Abel acolhe a moça, que acaba morrendo num acidente de charrete, fato que revolta o escritor.

Vejamos, então, o comportamento de Abel como escritor e também como a leitura se faz presente nesse capítulo. Em T 2, há uma analepse até a adolescência de Abel, justamente na metade de sua vida até então: quando ele tem dezesseis anos. Nessa época, Abel passava boa parte de seu tempo à beira da cisterna, jogando os fios com anzóis na água para procurar os poucos peixes existentes no local. Esses eram momentos de reflexão para ele, e aí a questão da busca nasce em seu espírito:

Estes fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporto. Por que, então, não vejo o que procuro? (LINS, 2005, p. 60, T 2)

Posteriormente, ao retomar o presente narrativo, Abel narra o primeiro encontro com Cecília na casa das senhoras. Ele é informado de que Cecília trabalha com Serviço Social no Hospital Pedro II. Ao apresentar Abel, diz Hermenilda: “Abel é homem das letras e dos livros. Filósofo. Conhecedor do outro lado da Terra” (LINS, 2005, p. 100, T 6). Logo, sabemos que Abel, depois de ter conhecido o outro lado da Terra, ou seja, a Europa e, por extensão, Roos, não deixou sua empreitada como escritor, continuou na sua busca pelo texto.

Ainda nessa mesma seção, Abel dá as diretrizes do conto que havia começado a escrever:

Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (A gaveta exala um odor inexplicável e nunca dissipado de pólvora.) Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas setuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa – isto me permite acentuar o ódio com que se espreitam entre si. Mas o cenário onde se movem – o chalé de Olinda, reproduzido com a possível exatidão – continua a desgostar-me. Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas, às vezes cheirando a virilhas. Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos. Introduzo o mobiliário desigual, que aumenta junto com a minha família e se deteriora usado pelas velhas. O teto de duas águas [...] exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas. (LINS, 2005, p. 100-101, T 6)

Aqui temos uma expressão da pretensão de Gide com o seu conceito de *mise en abyme*, bem como de uma das acepções de Dällenbach acerca da construção em abismo da enunciação: a personagem escritora em pleno ato ou pensamento sobre sua escrita, e esta escrita relacionada com o romance que a contém. Inferimos que Abel ainda está no processo inicial de escrita dessa narrativa, uma vez que as personagens “começam a definir-se, no papel”. Elas são quatro mulheres na casa dos setenta anos, irmãs, cada uma com o desejo de viver mais que a outra, sem um sentido aparente. Abel também fala sobre a construção do cenário da narrativa, visto

que está com dificuldades em descrevê-lo. Qual seria, então, a relação entre o conto de Abel e o todo que o contém? Como sua narrativa se torna especular? Para pensarmos sobre isso, vejamos o outro trecho em que ele comenta sobre a evolução da escrita desse mesmo conto e suas resoluções como escritor:

Abro a gaveta (seu odor de pólvora) e examino o trabalho já extenso sobre as quatro velhas. No chalé, concisamente descrito, sondam-se e falam sempre. Cada uma quer incutir no espírito das outras setuagenárias a memória da sua própria vida; as demais deverão esquecer o que viveram e recordar apenas o que ouvem. Todas, porém, ouvem três narrativas, as narrativas das irmãs. Fossem narrativas diferentes e o caos talvez se instalasse, ao mesmo tempo, em todas. Não é isso o que sucede. Irmãs, sempre viveram juntas e as suas lembranças assemelham-se. Assim as narrativas, todas idênticas, fluindo, cruzadas e monótonas, entre as quatro personagens. Uma e depois outras todas se apercebem disso. *Ouçó a história da minha vida ou esqueci realmente tudo o que vivi e conto, julgando falar de mim, as crônicas gêmeas das minhas irmãs?* Não será mais seguro inventar uma biografia? Antes isto que se diluïrem no mútuo relato de eventos dos quais duvidam, mesmo tendo-os vivido. [...] Descobrem que são cinco. Os relatos, como num vaso alquímico, podem ter criado mais um ser. Qual, dentre as cinco velhas (e todas inventam e narram), será a clandestina? Ninguém sabe e um ódio impaciente apossa-se de todas. Todas desejam ver mortas as outras. Sobreviver será o atestado e a comprovação da própria identidade. Esta a razão dos desejos maus e da espreita – e que, ao iniciar o conto, não me parecia clara. [...] A primeira velha morre. Morrem a segunda e a terceira. O conto encerra-se com a imagem das duas últimas octogenárias, contemplando-se na sala, sentadas, os velhos punhos cerrados. Contemplam a própria imagem? Elas próprias não sabem. Não sabem e tudo esqueceram, menos o ódio e a obstinação de perdurar. (LINS, 2005, p. 232-233, T 15, grifo do autor)

Em relação ao primeiro comentário de Abel sobre o seu conto, vemos que ele optou por não se alongar na descrição espacial, pois descreveu o chalé de forma concisa. Acabou se concentrando nas relações entre as quatro irmãs, que disputavam entre si a mesma história, a mesma identidade. E essa disputa se dá por meio da narrativa de cada uma: o intuito de cada uma de sobreviver umas às outras era o de dar a última palavra e ser considerada a verdadeira.

Assim, num primeiro nível, o conto de Abel reflete informações de sua própria vida empírica: as quatro irmãs de seu conto são inspiradas em Hermelinda e Hermenilda, que se apresentam, em “Cecília entre os leões”, como duas velhas cuja “velhice, sem dó, macera a cera má que somos, poucos os capazes de dizer quem de nós Hermenilda e quem Hermelinda. Quando pouca a luz, nós próprias nos

confundimos. Gêmeas? Não” (LINS, 2005, p. 51, T 1). Além disso, outra categoria narrativa destacada por Abel em seu conto, o espaço, é o chalé de sua família, modificado por Abel de acordo com suas intenções em seu texto. Isso indica a presença de elementos vistos, experimentados pelo autor em sua obra, mas que são modificados segundo o projeto desse autor, fato a que Lins, em suas entrevistas, aludia.

Por sua vez, as narrativas das velhas, considerando que cada uma assumia voz narrativa dentro do conto de Abel, se espelham na estrutura multifocal de **Avalovara**. O romance, como um todo, é narrado majoritariamente por Abel, no entanto contém partes que são narradas pelas próprias velhas de “Cecília entre os leões”, por ¹⁰ e pelo autor de “A espiral e o quadrado”. Os relatos de cada velha, juntos, criaram outro relato, que é a condensação de todos eles. E o que é **Avalovara**, estruturalmente, se não a junção de várias partes, compondo um todo?

Quanto ao desfecho do enredo, as velhas se odeiam por não conseguirem separar suas identidades e só encontram uma saída para que tenham individualidade: a morte. A última a morrer seria a verdadeira dona da história. Mas o conto não indica quem morreu por último: sobram, das cinco, duas, e não se sabe se uma delas é a junção de todas. Não seriam o espelho uma da outra? Nesse momento, de tudo esqueceram, menos do ódio e da vontade de continuar. Aqui, poderíamos estabelecer uma relação de contraste entre esse fim e o de Abel e ¹⁰ (numa espécie de antecipação): os dois, na sala, contemplam um ao outro e têm como destino certo a morte. Porém, a força que os move e que os faz esquecer do restante das coisas não é o ódio, e sim o amor em sua plenitude, em sua apoteose, na conjunção sentimental, sexual e cósmica de suas existências.

Posteriormente, quando Cecília diz que está grávida, temos as informações de que o conto está quase pronto e, quando a esposa de Abel se suicida, sabemos que ele está com o conto finalizado e o lê para sua amada, antes do acidente que a mata na praia. Pensando na divisão de escritores feita por Mompou em **Guerra sem testemunhas**, afirmamos que, nesse momento, Abel já se encontra em fase intermediária, aquela em que o escritor é orientado por certo nexos, produzindo suas primeiras obras razoáveis e formando sua verdadeira face (LINS, 1974, p. 59). É certo que a produção de Abel ainda é parca, visto que publicou uns poucos contos, mas o seu modo de pensar a construção de seu texto já é definida, como vemos nas decisões que toma ao escrever o conto sobre as velhas.

Há um momento familiar (a comemoração do aniversário da Gorda), em que Mauro, irmão de Abel, zomba de sua condição de escritor ainda iniciante: “E o nosso letrado? Sempre inédito, *mon amour*? Não foi mais à Europa, ver as francesas?” (LINS, 2005, p. 125, T 18, grifo do autor). Cesarino reforça o coro: “Por que não escreve uma novela para o rádio sobre a sua esposa, Abel? Ouvi dizer que dá dinheiro” (LINS, 2005, p. 125, T 18). Essas provocações da família indicam que a intenção de Abel não era a de ganhar dinheiro com seus escritos, do contrário poderia se dedicar às novelas de rádio, por exemplo. Assim, devido ao seu compromisso com a literatura e sua produção em curso, além dos poucos textos publicados e de seu autoquestionamento como escritor, Abel pode ser inserido nessa fase intermediária.⁵⁰

Existem também, nesse capítulo T, outras questões relacionadas ao escritor e seu ofício, que são os comentários de Abel sobre isso. Depois de descobrir a composição de Cecília, Abel não a considera uma marginal, como ele: “Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é – ao contrário de mim – um ser à margem” (LINS, 2005, p. 181, T 12). Aqui Abel faz a separação entre suas personalidades segundo suas profissões: ele é um ser à margem por ser escritor; ela, devido ao fato de ser assistente social e ser composta de pessoas, não é marginal, condensa em si a humanidade. É claro que essa noção do escritor como um ser marginal é, eminentemente, romântica. Contudo, Mompou, em **Guerra**, não a dispensa de todo ao comentar sobre a relação entre escritor e sociedade: o escritor, livre em seu ofício, desafia

a ordem sem no entanto opor-lhe uma rotina, considera o mundo, os homens, sua obra, sua própria situação num determinado contexto. *Ciente de que uma certa margem de degedo lhe é indispensável*, faz assim mesmo o que está em seu poder para ultrapassar os círculos da recusa e para que o mundo, sem voz, não pereça. (LINS, 1974, p. 203, grifo nosso)

Ainda em T 12, Abel questiona o seu papel como escritor no mundo, ao sentir crescer seu amor por Cecília e ao lembrar da descrição dele feita pelas velhas quando a conheceu:

⁵⁰ Em **Guerra sem testemunhas**, Lins discute sobre essa relação entre produção artística e retorno financeiro, afirmando que o escritor não deve bancar a sua própria publicação em respeito à sua obra.

Cresce, neste passeio em que tardes e noites se concentram, meu amor por Cecília, a precisão de incorporá-la à minha vida (ou de incorporar, à sua vida, a minha), crescem a nossa intimidade e o mútuo conhecimento. Hermenilda ou Hermelinda não mente quando diz que sou homem das letras e dos livros. Planejo escrever. Para quê? [...] Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida. Uma decisão artificial, Cecília. Honesta, contudo. Invento [...]. Jogar umas palavras contra as outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados. (LINS, 2005, p. 182, T 12)

Aqui Abel indica que um dia terá, na escrita, um sentido maior, por isso ainda não é um escritor na fase do encontro e da harmonia, preconizada por Mompou. Ele ainda admite que, no momento em que narra, escrever tem uma função artificial, porém honesta, que é não levar a vida ao azar. Já que ele não era um homem de atritar consciências, como aqueles que incendiavam canaviais em nome dos conflitos sociais de sua época, atritava as palavras: do fogo criado dessa fricção atingiria outras questões, outros problemas. Escrever seria uma forma silenciosa de dar sentido à sua própria vida, considerando a sociedade conflituosa em que vivia.

Em relação à leitura, Abel se comporta da mesma forma que se comportava quando em companhia de Roos, na Europa. É evidente que, no velho continente, seu olhar era de (re)descoberta e de novidade, já que Recife era sua terra natal. Entretanto, continua com a visão de que o escritor é um leitor de seu mundo e, nos momentos em que está com Cecília, deixa isso claro. Realiza inúmeras descrições simbólicas, em que as personagens e paisagens são ornadas de animais ao seu redor, como na imagem do fular de Roos. Cecília, por exemplo, está quase sempre acompanhada dos leões e das pessoas que saem de seu corpo. Nesse sentido, ele chega a afirmar que ela é “texto que se sabe de cor, que se é capaz de abranger com a mente – um todo – e de repetir, palavra por palavra. [...] Cecília, texto familiar, é uma aquisição adormecida – presente e discreta, calada” (LINS, 2005, p. 203, T 13). A fala de Cecília também é ouvida por Abel, nos instantes anteriores à agressão que sofrem, como se ele estivesse lendo: “Ouço-a como se lê, perturbando o texto e acrescentando certo mistério à leitura, o trecho impresso fora de lugar. Tocam-me essas palavras não compreendidas” (LINS, 2005, p. 221, T 14).

Cecília é personagem que também apresenta indícios de ser uma leitora experimentada. Abel cita dois tipos de leitura da moça: uma, literária, e outra, dos estudos sociais, que condizem com a sua profissão no hospital. A primeira é referida quando Abel a vê no ônibus. Ela carrega um livro, que “tem na capa a cara de um negro, severa e pétrea, iluminada do alto com luz verde e o autor é Antonio Callado” (LINS, 2005, p. 113, T 7). Muito provavelmente, já que estavam em 1962, essa obra é **Pedro Mico** (1957), parte do chamado “teatro negro” de Callado.

Essa leitura sugere uma preocupação de Cecília com a questão racial brasileira, ou apenas diz que ela lê literatura, tem interesse pela leitura literária, uma vez que temos a impressão de que ela, quando conhece Abel na casa de Hermelinda e Hermenilda, se sente atraída pela ideia de ele ser um “homem dos livros”. Já o outro momento em que é citada uma leitura de Cecília é quando os dois comentam sobre a morte intencional ou não do Tesoureiro, discutindo as influências do mundo nesse tipo de morte. Abel informa que continuam conversando, quando ela se oferece para emprestar a ele uns estudos: “Vai emprestar-me alguns estudos que leu sobre a realidade nordestina” (LINS, 2005, p. 218, T 14).

O capítulo conduzido pela letra O, por sua vez, é composto por vinte e quatro partes. Seu título é “História de ‘O’: nascida e nascida” e, como ele mesmo indica, traz a história de ‘O’, seu convívio familiar desde sua infância com os pais e avós; seu duplo nascimento com o incidente do velocípede no elevador do prédio em que morava, aos nove anos; o momento em que conhece Olavo e o casamento; seu relacionamento com o jovem Inácio Gabriel; o aparecimento do Avalovara. É ‘O’ a própria narradora e sabemos, por sua narrativa, que ela, já adulta, aos trinta e dois anos de idade, tem um ponto em seu corpo, provocado por um tiro de revólver que ela mesma disparou depois do sexo consumado com Hayano, na noite de núpcias. Não é revelado seu nome, e ela até o desconhece, por isso o símbolo que a representa.

Paralelamente à história passada de ‘O’, há, também nessa sequência, a relação sexual entre ela e Abel, no tapete da sala, com o relógio de Julius como testemunha, em São Paulo. Temos conhecimento também de que Abel é amante de ‘O’. Ela traía Olavo com vários homens a fim de atingi-lo, já que o caráter opressor do marido, por ele ser um iólipo (e também militar), determinava até mesmo a posição de seus vestidos no armário. Porém, com Abel é diferente, pois era uma relação de plenitude, tanto sentimental quanto sexual.

Esse capítulo não traz muitas informações acerca da escrita e da leitura em relação a Abel, todavia existe um aspecto que se destaca: a composição do corpo de *Abel*. Ela é formada de palavras, de textos e isso nos é indicado em O 4, quando ela compara seu corpo aos de seus pais:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, comparo-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo eu eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece. (LINS, 2005, p. 26, O 4)

Depois, em momento em que descreve seu envolvimento sexual com Abel, dirige a ele o questionamento: “Serás capaz de ver as letras, as palavras que, em certas horas, vejo ainda rastejarem sob a minha pele e que, decerto, nunca silenciam?” (LINS, 2005, p. 31, O 5). Levando isso em consideração, além da busca do texto e do amor iniciada em “Roos e as cidades”, Abel, a partir do instante em que se relaciona com *Abel*, encontra, condensada num só ser, a essência do que procurava. Abel, inclusive, num dos momentos em que *Abel* descreve a cena de sexo, declara a ela seus sentimentos e a compara à folha branca antes de ser escrita:

Abel diz que me ama e exalta meu corpo. As frases que murmura: triviais, antigas (oh, meu amor! tão redondos e brandos teus joelhos, palavras sem engenho – lisonjeiras, contudo –, e proliferam, desdobram-se, atam-me sem que ele as pense ou pronuncie, atam-me. Guirlandas. És bela e desejável. [...] em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. [...] Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. Assim também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura. (LINS, 2005, p. 74-75, O 12)

Assim como as palavras enfeitam o papel, os acessórios de *Abel* adornam o seu corpo e, tanto na nudez do papel e do corpo quanto no corpo e papel adornados, há beleza. Para Abel, *Abel* é o texto que, apesar de ecoar o que há de triste no mundo, é escrito no futuro, talvez numa alusão ao fato de ele desejar

continuar ao seu lado, bem como de ela poder servir de fonte inspiradora ao que ele poderá escrever.

Em certos pontos de sua narração, '☺' informa que lê tanto livros quanto as coisas, especialmente os olhos. Ela diz, por exemplo, em O 13, que os olhos do pai são "ilegíveis". Em O 20, realiza uma leitura de Inácio Gabriel: "Olho-o de face, no fundo dos olhos, olho-o, de face, *leio* em alguma parte dos seus olhos as ameaças que o cercam e vejo-o em sua verdade, cândido, desamparado, atento às variações dos odores, com seu andar inaudível e as mãos inquietas [...]" (LINS, 2005, p. 177, O 20, grifo nosso).

Quanto à leitura de livros, '☺' lê, na casa do avô magistrado, o que justifica sua ampla biblioteca, obras diversas, em especial os livros ilustrados sobre insetos:

Livros ilustrados existentes na biblioteca do avô, entre coleções encadernadas de jurisprudência e leis: **Costumes dos insetos, The sea around us, La vie des araignées**. Inês, quando lhe falo dos costumes e variedades dos escaravelhos: nada devo temer, meu quarto é protegido contra insetos. Responder-lhe? Volto em silêncio aos livros ilustrados. (LINS, 2005, p. 206, O 21)

Já adulta, '☺' indica sua leitura de Virgílio:

Leio um dia em Virgílio que as nações submetidas a Roma, os dias de triunfo, jogos públicos, ovações, sacrifícios, coros de matronas, naus de guerra, deuses monstruosos e todas as batalhas, postas por ordem, aparecem no escudo fabricado para o filho de Vênus. Este, quando cinge a obra de Vulcano, ignora o cingir dos eventos e figuras de que participa a sua estirpe. As palavras que lanço em meu discurso sem fim e incontrolável também representam a minha própria vida, embora ao proferi-las tudo eu ignore sobre isto; e ainda maior que a do Troiano é a minha ignorância, pois, ao contrário das batalhas cinzeladas em seu temível apresto de guerra, postas por ordem, os personagens e eventos a que devo ligar-me vêm fragmentados nas palavras, frases e nomes que enuncio, nomes, frases e palavras dos quais muitos voltam, são repetidos, pela manhã, à noite, nesses dias e noites em que falo e falo sem parar, quantos, quantas?, muitos, talvez três, talvez cinco, difícil saber, dias e noite em que quase não durmo e, mesmo enquanto durmo, ainda falo. (LINS, 2005, p. 98-99, O 14)

'☺' faz uma comparação entre a ignorância de Eneias sobre o seu escudo e sua própria ignorância no momento em que profere seu discurso ininterruptamente. Como ela mesma indica anteriormente, foi muda até completar nove anos, mas as palavras já ruminavam em seu pensamento, em seu corpo. Criava palavras para as

coisas e sentimentos. Depois do acidente com o velocípede, ou seja, do seu segundo nascimento, *U* profere sua primeira palavra, “Inferno!”, e a partir daí fala sem parar sobre sua própria vida, seu futuro, as pessoas com quem travará relações. Contudo, quando criança, *U* não tem dimensão do que diz, assim como Eneias, quando recebe seu escudo, não sabe que nele está representada sua vitória na batalha de Ácio.

Outro momento de sua fase adulta em que *U* mostra que continua lendo é o do seu casamento com Hayano. Como já mostramos, ele é símbolo da opressão, por ser um iólipo e um militar. Essa opressão acontece também em casa:

Rejeita, sem explicações, minhas tentativas de trocar um adorno ou de dispor os móveis a meu gosto. Não consente sequer que eu determine a respeito de vestidos: acompanha-me às lojas e escolhe-os por mim. Cerceador, corta-me os passos. Pai e patrono. Adormecida em mim a serpente pelo sopro de Inês, toda a minha rebeldia consiste em esconder, para que não sejam examinados, os livros que estou lendo e em despedir as empregadas, cujos uniformes passam de Antonias a Franciscas, a Ritas, a Edwiges. (LINS, 2005, p. 243-244, O 24)

Entendemos, então, que a leitura era o auge da rebeldia de *U* em relação a Hayano. A leitura era uma maneira de não se subjugar ao marido, mesmo de forma escondida, pelo menos no que dizia respeito às palavras, uma vez que o corpo de *U* era formado por várias delas. Essa leitura de *U* pode indicar também uma prática comum ao período ditatorial regido pela censura, período esse que corresponde ao presente da narrativa dessa mulher: os livros tidos como subversivos eram censurados, mas algumas pessoas os conservavam, os liam às escondidas. Em casa, Olavo era o censor, e *U*, a subversiva.

Vemos, portanto, que as três mulheres com quem Abel se envolveu mantinham relações com a leitura; eram leitoras, cada uma com suas particularidades. Isso indica que a busca de Abel pela escrita, pelo texto que deveria escrever, ao ser conjugada à busca amorosa, encontra respaldo em sua correlata, a leitura. Na procura pelo amor e pela escrita, encontra também a leitura, presente nas mulheres com quem se envolve.

Avancemos, pois, aos quadrados que contêm a letra R: “*U* e Abel: encontros, percursos, revelações”. Nesse capítulo, observaremos que Abel, ao se relacionar com *U*, encontra, além da plenitude amorosa, a fase de plenitude do escritor, posto

que adquire uma consciência global do mundo em que vive, refletindo sobre o papel de seu ofício na sociedade. Segundo o poema mítico, a letra R condensaria “a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos” (LINS, 2005, p. 84, S 10). E isso se revela no ofício do escritor, discutido por Abel.

Três são as cidades em que Abel e “O” vivem seu relacionamento: em São Paulo, na sala com o tapete e o relógio de Julius; em Ubatuba, onde passeiam na praia; e em Rio Grande (RS), onde veem foguetes sendo lançados. Há também a narração de dois momentos como se fossem narrativas encaixadas: o enterro de Natividade ⁵¹, que criou Olavo Hayano, e a descrição da praia de Ubatuba e o cais em T. Todos esses momentos são perpassados pela reflexão de Abel sobre o trabalho do escritor, inclusive com trechos de seu livro.

Nas passagens em que mostra as pessoas no cais em T, por exemplo, Abel se comporta como expectador e narrador, exercitando a escrita narrativa nas descrições delas e de suas ações, portando-se como narrador mesmo diante de acontecimentos do cotidiano que se revelam diante de seus olhos. Além de “O” e Abel: encontros, percursos, revelações” ser um capítulo metalinguístico, uma vez que Abel pensa sobre a construção literária, há semelhanças com a *mise en abyme* gideana, visto que o sujeito da enunciação, o escritor, é capturado no momento em que enuncia. Nesse sentido, retomando mais uma vez Dällenbach, a *mise en abyme* da enunciação pode ser lembrada, pois há a evidenciação da produção literária como tal por meio de Abel.

O motivo da busca de Abel pela palavra é retomado quando os dois veem os foguetes:

Na sua garganta [de “O”], nasce e repete-se um apelo inarticulado, nasce e repete-se (*a palavra, talvez, que devo encontrar?*), repete-se, ecoa entre as clavículas, grito sufocado (não, não é ainda a palavra, a frase, o enunciado), nos sons sem forma e lacerantes eu reconheço meu nome. (LINS, 2005, p. 19-20, R 5, grifo nosso)

Abel, então, encontra em “O” o nome dele. Ele hesita em acreditar que a palavra decodificada em “O” seja o que ele busca, concluindo que ainda não. Ela

⁵¹ Não vamos entrar em detalhes quanto à narrativa do enterro de Natividade, mas é interessante notar que ela, durante a vida, se dedicou aos trabalhos manuais com linha, uma mestra fiandeira, sendo mais um ponto de contato com o entendimento do texto artesanal presente em “Retábulo de Santa Joana Carolina” e na narrativa de Hermelinda e Hemenilda.

emana o nome “Abel”. Porém, se admitirmos que a palavra emitida pela mulher seja o que ele buscava, entendemos que a caça incessante de Abel é também a procura de sua identidade, como homem e escritor no mundo.

Em Rio Grande, Abel e “C” se encontram para assistir a um eclipse, que aconteceu em 1966. Lá a mulher tem em mãos o manuscrito do livro de Abel: “Abel! Este é o manuscrito do livro que você quer publicar? **A viagem e o rio**, ensaio” (LINS, 2005, p. 32, R 7). A partir daí, em alguns dos segmentos de R, há a transposição de trechos deste manuscrito do escritor. Mas vejamos, antes, as reflexões de Abel acerca da escrita. Afirma ele: “Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso determe no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (LINS, 2005, p. 55, R 9). Como escritor, Abel é decifrador (leitor) e cifrador das coisas, não considerando o que é visto sem esforço, sem elaboração.

A preocupação de Abel é investigar, como escritor, os momentos preciosos de manifestações de certas camadas do real. Aqui percebemos como Abel compreende a relação do seu ofício com a realidade: ele não admite a escrita e a leitura “fáceis”; deve antes haver um ciframento. A literatura para ele seria essa linguagem cifrada, a que ele tem acesso tanto como escritor quanto como leitor.

A busca do texto e da cidade é comentada ainda em R 9:

Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e o seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer tal ser e seus caminhos estejam sepultados. (LINS, 2005, p. 56, R 9)

A busca de Abel começa em sua adolescência, junto à cisterna de sua casa. A noção de que os textos existem antes de serem escritos é comentada, como vimos, por Mompou, em **Guerra sem testemunhas**. Ele acredita que esse chamado já é parte do processo criativo do escritor embrionário.

Em um momento metanarrativo, Abel comenta que as narrativas são associações de fragmentos dispersos numa relação com nexos, por meio dos fios e dos nós emaranhados das coisas (LINS, 2005, p. 73, R 10). Nesse sentido, Abel conceitua não só qualquer narrativa. Ele define a realização de **Avalovara**: fragmentos dispersos, mas associados numa relação com nexos.

Abel, então, define sua escrita da seguinte maneira:

Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas, pela sua índole secreta, da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, esse segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que, sem realmente ver e sim apenas revendo, caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio. (LINS, 2005, p. 193, R 14)

Ele reafirma sua tendência ao que é cifrado, ao que é oculto, deixando de lado o “claro e evidente”. Um paralelo pode ser levantado em relação ao ornamento do nono mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”: nele, é narrado que o mundo foi criado duas vezes – quando passou do não existente para o existente e quando fez-se a palavra. A escrita para Abel é, portanto, esse segundo nascimento, pois por meio dela faz um combate com a palavra.

Relembrando a história de ‘*o*’, duplamente nascida, traçamos o mesmo paralelo: quando ela nasceu pela segunda vez, começou a falar sem interrupção, mostrando que esse segundo nascimento passou pelo uso da palavra. Em relação a esse combate com a palavra, remontamos ao possível escritor de “Pentágono de Hahn”, pois ele acreditava que as palavras deveriam ser domadas segundo os desígnios de seu possuidor (o escritor). O esforço de Abel rumo ao oculto também reflete na poética osmaniana: Lins, assim como descreve sua personagem, é dado a essa linguagem velada, que exige dele mesmo e de seus leitores.

Abel também pensa no ato de escrever em oposição à opressão: “Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. [...] A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne” (LINS, 2005, p. 225, R 15). Nesse sentido, afirma que “[a] opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em

geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado” (LINS, 2005, p. 227, R 15). Partindo dessas reflexões, Abel se coloca como um escritor do seu tempo, afligido pela opressão vivida por seu povo.

Lins não informa que Abel, no presente narrativo do capítulo R, vive num período opressivo, mas fornece pistas que apontam para isso. Abel é um escritor brasileiro, o ano em que narra essa parte do romance é 1966, portanto, um momento delicado da política nacional, em que se realizava verdadeira “caça às bruxas” em relação aos artistas e suas obras. O discurso de Abel encontra-se imbuído de manchetes de jornais que falam do processo social, político e histórico do Brasil. Isso é mostrado posteriormente: “Sob a opressão, os atos mais simples, comprar um selo ou alegrar-se, são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações” (LINS, 2005, p. 264, R 16). Da mesma forma acontece com o ato criador: em momentos opressivos, o artista se vê na mira dos questionamentos e da censura.

Apesar disso, Abel continua escrevendo:


Avesso à indiferença – da qual desconfio – e fazendo da minha incompatibilidade com os tempos que passam uma espécie de justificativa para o exercício continuado (e, posso dizer, desesperado) deste ato suspeito e pouco oficial de escrever, continuo ordenando meus artefatos de letras. Procuo entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História dissonante, sem integração possível, em uma de suas manifestações mais soturnas. (LINS, 2005, p. 284, R 18)

Abel não se identifica com os tempos de crise em que vive, por isso encontra na escrita um meio até desesperado de não ser indiferente a eles. É possível entrever, através de seus textos “conflituosos e híbridos”, a História em um de seus capítulos mais deploráveis. É possível estabelecermos um paralelo entre a realidade histórica vivida por Abel (década de 1960) e o contexto de produção e publicação de **Avalovara** (início da década de 1970). Nesse sentido há, no romance, referências ao período ditatorial brasileiro. A escrita é para ele, e poderíamos também afirmar isso em relação a Lins, uma forma de ser sensível aos maus tempos vividos e, ao mesmo tempo, uma forma de escapar deles, mas sem deixar de atravessar os textos com nuances históricas.

Por outro lado, Abel assente que há textos com preocupações iguais às dele, ou seja, “voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas”, “realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão” (LINS, 2005, p. 286, R 18). Entretanto, ele acredita ser impossível não ser contaminado pela opressão. Logo, quaisquer textos produzidos nesses momentos opressivos carregam em si alguma coisa deles. Não é possível ao escritor ser indiferente ao mundo em que vive, mesmo que isso signifique a defesa de seu projeto estético. Assim, Abel chega à conclusão de que não será indiferente, como escritor, ao que vive, visto que não se mantém “limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão” (LINS, 2005, p. 307, R 20).

O escritor consciente de seu ofício não é, portanto, indiferente ao seu tempo. Essa é a defesa de Lins em relação ao escritor em **Guerra sem testemunhas**. Se Abel tem essa consciência global do mundo, é porque, no mínimo, atingiu o limiar da fase de maturidade como escritor. É o início do amadurecimento que ele pensava atingir durante a fase em que estava com Cecília.

A escrita é, então, para Abel, não só um meio de um escritor se satisfazer esteticamente. Ela é, sobretudo, um modo de se posicionar diante do mundo do qual faz parte. Relembrando Higounet (2003, p. 10), a escrita, além de ser uma forma de fixar, é também a possibilidade de acessar o pensamento humano e passá-lo adiante. O escritor literário não grava somente seu texto num suporte. Ele instiga o pensamento por meio de seu projeto poético e pela sua visão do mundo palpável no mundo criado, representado.

Citamos acima que  teve acesso ao manuscrito de Abel, **A viagem e o rio**, um livro de ensaios que ele ansiava publicar. Ao questioná-lo sobre o conteúdo desse volume, ele respondeu: “Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa” (LINS, 2005, p. 157, R 13). Em algumas secções de R, aparecem trechos grifados em itálico sobre uma viagem fluvial, o que nos leva a afirmar que fazem parte do livro de Abel. Vejamos, então, os trechos que dizem respeito à escrita e à leitura. Um deles é o seguinte:

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a

viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário. (LINS, 2005, p. 94, R 11)

Por meio dessas figuras fluviais, Abel faz uma alegoria dos processos de produção e recepção da obra literária. A viagem é conduzida por um barqueiro e leva um viajante. Nesta alegoria, a viagem representa a narrativa; o barqueiro é o criador/ narrador; e, por fim, o viajante representa o leitor. O processo de leitura é o que determina o início e o fim da viagem. O rio seria o espaço, enquanto que o movimento dos remos do barco remeteria ao tempo, ou seja, a força capaz de modificar o espaço. Essa viagem é, também, uma alegoria semelhante à da espiral e do quadrado. Abel, nesse texto, acaba por desvendar, de modo especular, a estrutura e a leitura de **Avalovara**, fazendo com que haja, nesse ponto, justamente a confusão a que alude. Em outro trecho, afirma:

o barqueiro segue o rio, da cabeceira à foz. Segue e está presente, no curso da viagem, em todos os pontos do percurso. Pode, em momentos privilegiados, ter a visão simultânea – não da viagem toda: a tanto não alcança – de alguns segmentos da viagem. (LINS, 2005, p. 294, R 19)

Quem conduz a viagem, o barqueiro, é quem tem domínio sobre ela – a narrativa. Só que esse domínio não é completo, pois não consegue atingir todos os seus pontos. A narrativa, mesmo para o criador ou o narrador, impõe mistérios. Por fim, questiona Abel: “Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual – outro rio – existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel?” (LINS, 2005, p. 308, R 20). Abel quer chegar a um modo de narrar em que o evento narrado seja imóvel e móvel, não tenha começo nem fim.

Esse questionamento é concretizado no evento de **Avalovara**, que é a cena de sexo entre Abel e ‘G’ antes da morte dos dois. Ao serem transfigurados para o tapete, alcançam a imutabilidade, bem como a ausência de começo e de fim. Vimos que esse era o desejo de Lins em suas narrativas, descrevê-las como se as personagens fossem partes de um quadro estático. Desse modo, o discurso de Abel em **A viagem e o rio** é uma *mise en abyme* do enunciado, além de ser

metanarrativa. O que Abel escreve acontece, de alguma forma, na narrativa em que está inserido: **Avalovara**.

Em “☉ e Abel: encontros, percursos, revelações”, ele também se coloca como leitor do mundo. Isso acontece, por exemplo, nas partes em que estão no cais em T: Abel, no mesmo instante em que “lê” as pessoas no cais, as descreve e narra o que fazem, como se estivesse compondo uma narrativa. Abel também se coloca diante de ☉ como se ela fosse um texto a ser lido: observa seus gestos, como se ela fosse “um texto enigmático e a partir de então indispensável” (LINS, 2005, p. 158, R 13).

“☉ e Abel: ante o Paraíso”, por sua vez, é marcado pela letra E e traz a descrição de Abel da sua relação sexual com ☉. Abel inicia E 1 dizendo que está diante do fim e do começo. Nesse ponto, faz considerações sobre a escrita, citando o famoso disco de Festo. Esse disco foi achado na cidade grega de Festo e traz inscrições muito antigas e totalmente desconhecidas pelos arqueólogos que, mesmo sabendo que não o desvendarão, vez ou outra retornam a ele. Segundo Abel, a escrita desse disco é feita em espiral e “entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio – e enrosca-se em espiral, girando para o centro” (LINS, 2005, p. 283, E 4). Para ele, o corpo de ☉ evoca esse disco.

A partir disso, podemos fazer uma associação entre o símbolo “☉” e o disco de Festo: se ela é como esse disco, as duas pontas seriam o início e o fim da espiral, que tem aspecto circular, e convergem para o ponto central. Abel informa que esse disco, tão antigo, tinha um sentido, hoje perdido, mas ainda hoje ressoa e nos atinge mesmo sem significado, “evocando a presença e a visão de mistério” (LINS, 2005, p. 282, E 4). Do mesmo modo acontece com a literatura, a “linguagem na sua expressão mais densa” (LINS, 2005, p. 282, E 4) e com o corpo de ☉. A escrita espiralada/ circular do disco “reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo” (LINS, 2005, p. 283), uma vez que a Terra e os astros descrevem órbitas circulares ou quase circulares.

Essa narrativa é a confirmação da condensação da busca de Abel: no sexo com ☉, ele encontra a palavra e a plenitude. Isso porque, enquanto narra a dança de seus corpos, palavras saem do corpo de ☉ e, como vinho, inebriam o escritor. Na sala da casa de Hayano, o relógio de Julius ressoa às quatro horas da tarde e ☉ explica a Abel seu mecanismo. Tudo para ele parece desbotado naquela sala ante a presença de ☉, exceto o tapete de ramagens em que ela põe os pés descalços.

Além disso, ao tombarem no tapete, Abel tem a visão da Cidade, que “aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia” (LINS, 2005, p. 299, E 7).

Mais adiante, em E 9, depois de descrever os limites e as imagens do tapete, conclui que ele é o Paraíso, onde ruge a morte. As demais seções de E continuam a descrição de Abel do encontro sexual com ‘O’ e de seu encontro com a Cidade. Nos trechos finais de E 16 e E 17, os dois últimos desse capítulo, o discurso de Abel se apresenta com a sobreposição de imagens e palavras, como se as palavras estivessem se misturando pelo efeito da espiral. Já o capítulo N, “‘O’ e Abel: o Paraíso”, só tem duas seções e narram a chegada de Hayano à sala, que mata o casal a tiros, e os dois são transpostos ao tapete.

A partir do que foi levantado, a escrita, em **Avalovara**, é considerada na procura do escritor pelo texto literário e é percebida na personagem Abel. No capítulo “A espiral e o quadrado”, a escrita literária, em especial a romanesca, é abordada como construção: o escritor tem a consciência de que o que produz é criação e não faz questão de escamotear os processos narrativos, muito pelo contrário. Além disso, a escrita é entendida como algo capaz de atravessar o tempo e o espaço, particularmente a escrita literária. Em relação à narrativa de Julius, na comparação de seu trabalho de artesão com o de escritor, notamos que a escrita não deixa de se deixar tocar por um lado místico, visto que é instauradora tanto da ordem quanto da aleatoriedade.

Quanto à trajetória literária de Abel, vimos que, como apregoou Mompou em **Guerra sem testemunhas**, ela passou por três fases. E essas fases coincidem com as mulheres com quem Abel se relacionou, mostrando que a necessidade de busca quando era adolescente se revelou tanto no campo artístico quanto no amoroso. Durante o tempo em que Roos fugia de seus apelos, Abel era o escritor iniciante, ávido, em busca desenfreada. Tinha um ou dois contos publicados e queria conhecer e assimilar a tradição ocidental, cujo berço é a Europa, simbolizada no corpo citadino da moça. Quando viveu o amor com Cecília, Abel se encontrava em fase intermediária: escrevia um conto e refletia sobre o ato da escrita, mas sem encontrar uma razão forte para continuar escrevendo. Sabia que devia continuar, porém ainda faltava algo para a consolidação de sua busca. Enquanto isso, persistia

em sua procura. Vimos também que a escrita e a leitura íntimas são indiciadas nas cartas que trocava com a mãe e o padrasto.

Por fim, quando Abel se relacionou com *Órf*, encontrou a condensação do que buscava: o amor e a escrita. Mesmo sem ser ainda um escritor de renome, pelo menos é o que dá a entender o fato de o seu livro não ter sido publicado, essa é a sua fase de amadurecimento estético, uma vez que sua escrita denotará o seu posicionamento diante do mundo. Agora Abel tem a consciência do que significa ser escritor, ou seja, um homem que, mesmo a despeito de seu projeto estético, não deve ser indiferente aos problemas da sociedade em que está inserido. A escrita para ele deixa de ser, então, mero passatempo e passa a ser meio de resistência, ainda que sua morte seja iminente.

No que tange a leitura e Abel, vimos que há o entendimento do escritor como leitor do mundo, das coisas. Isso é percebido ao longo de todo o romance: tudo o que observa é comparado a textos, a livros, até encontrar a mulher cuja carne é entranhada de palavras. Outra personagem que é colocada como leitora é Julius Heckethorn: ele é um leitor voraz, não só dos assuntos relacionados à arte da relojoaria, que era seu ofício, mas de vários outros. Nesse sentido, a leitura é compreendida como formação e como transmissora de conhecimentos, visto que Julius, para construir sua obra-prima, lia não só sobre relógios. Ele lia sobre diversos temas.

Além dessas duas figuras, as mulheres por quem Abel se apaixonou também eram leitoras. Anneliese Roos, uma alemã que estudou na França, estagiou na Holanda e tinha o marido doente na Suíça, é relacionada à cultura europeia. As duas obras que demonstrou ter lido – os versos de Anacreonte e o romance de Goethe – fazem parte da tradição literária ocidental, da qual é símbolo. Cecília, por sua vez, é uma nordestina, moradora do Recife, assistente social em um hospital. Em seu corpo habitam pessoas. O seu corpo hermafrodita é a condensação da espécie humana. Suas leituras, portanto, são de cunho social, o que transparece a sua humanidade: uma peça do teatro negro de Callado e estudos sobre a sociedade nordestina. *Órf*, por sua vez, quando adolescente, lê o que encontra na biblioteca do avô. Adulta, indica a leitura da **Eneida**, além de mostrar que, para ela, a leitura é uma ato de rebeldia contra a opressão do marido, posto que lia os livros às escondidas. Para *Órf*, a leitura era uma forma de sair do sistema imposto por Olavo Hayano.

Logo, **Avalovara** passa pela escrita íntima, num ponto de contato com **O visitante**, bem como por referências à leitura e à escrita em sentidos mais amplos, tratando de modo mais específico sobre a escrita literária, já aventada em **Nove, novena**. A narrativa de Abel adensa então o que foi proposto nas obras anteriores. Esses são, sucintamente, os entendimentos da escrita e da leitura depreendidos de **Avalovara**. Vejamos agora como esses temas se comportam em relação ao romance **A rainha dos cárceres da Grécia**, em que o professor ensaísta se integra ao texto que lê e analisa.

Capítulo 4: A rainha dos cárceres da Grécia

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas [...], com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar [...] segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”.

Osman Lins, **A rainha dos cárceres da Grécia**, p. 63.

Chegamos ao último ponto de nosso trajeto, coincidentemente o último romance completo publicado por Osman Lins. Dois anos depois de trazer à luz **A rainha dos cárceres da Grécia**, o autor faleceu, em 1978, quando estava em processo de criação de um outro romance, intitulado **A cabeça levada em triunfo**, cujo original, datilografado e inédito, se encontra no espólio do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Em entrevista à filha Letícia Lins, para o **Jornal do Brasil**, em 1975, o escritor afirma a existência de diferença entre o livro que escrevia no momento e a sua última publicação:

Meu próximo livro é totalmente diferente do último, **Avalovara**, para o qual lavrei até a exaustão certos espaços do espírito. Assim, para **A rainha dos cárceres da Grécia**, faço a plantação em outro terreno, pois o território onde cultivei **Avalovara** ainda se encontra em fase de convalescença. (LINS, 1979, p. 193)

Nesse sentido, a diferença destacada pelo autor reside no fato de o livro ser escrito sob a forma de ensaio, que, por sua vez, é escrito sob a forma de diário: “Trata-se de um estudo literário sobre um romance fictício, de forma que a grande personagem do livro é o próprio romance. Parece complicado, mas na verdade não é” (LINS, 1979, p. 193). Além disso, em entrevista à revista **Escrita**, em 1976, Lins adverte: “[...] se o **Avalovara** é um romance construído com grande coeficiente de paixão, eu diria que **A rainha dos cárceres da Grécia** é uma obra construída mais

com a inteligência”, visto que o primeiro “exauriu certos campos” da mente do escritor (LINS, 1979, p. 234). Em outra direção, Lins admite que “**Avalovara** tinha uma estrutura rígida. **A rainha dos cárceres da Grécia** foi concebido com certas linhas gerais, mas com abertura suficiente para sofrer modificações, de acordo com os fatos” (LINS, 1979, p. 237). Quanto à temática, apesar de a proposta ser diferente, há pontos de contato, que aqui serão vistos segundo a escrita e a leitura. Aliás, a respeito desta, afirma que **A rainha dos cárceres da Grécia** é uma obra que “se ocupa [...] do ato de ler. Das relações entre o leitor e a obra literária. Do modo como a narrativa impregna o leitor, e, inversamente, do modo como o leitor anima o texto” (LINS, 1979, p. 250). Por outro lado, Lins garante que é também um romance “onde o problema da autoria é muito especial” (LINS, 1979, p. 236).

A rainha dos cárceres da Grécia é resumido por Lins da seguinte forma:

[...] uma dona de Pernambuco, que é amante de um sujeito em São Paulo, escreve um romance, na companhia dele, sobre uma certa Maria de França, que deseja obter um benefício do INPS, sem jamais conseguir. Depois ela morre sem que o romance tenha sido publicado, e o amante da pseudo-autora põe-se a escrever uma meditação sobre esse livro. Esta meditação é que é o livro que o leitor vai ler. E através dela, deste ensaio fictício sobre esse livro que na realidade não existe, é que o romance desta mulher vai aparecendo. Vai aparecendo em camadas e, ao contrário do que preceituam os estudos literários contemporâneos, o ensaísta não se distancia da obra, ao contrário, ele termina por integrar-se de tal modo que vem a transformar-se num dos seus personagens. (LINS, 1979, p. 234)

A “dona de Pernambuco” é Julia Marquezim Enone, e o “sujeito em São Paulo” é o professor de Ciências Naturais, que não se identifica com um nome. Esse romance é uma grande aventura da leitura e também da escrita, com uma construção “em camadas” que se assemelha ao processo de *mise en abyme*, visto que o processo de leitura de Julia se espelha no leitor professor, que por sua vez se espelha no leitor Osman Lins, e por que não, num leitor ideal. Da mesma forma, o processo de escrita de Julia reflete na escrita do professor e também na de Lins. Entretanto, as escritas e as leituras, as camadas, ao se refletirem umas nas outras, promovem um efeito de fusão que não se vê, por exemplo, em Gide.

No romance, o professor faz o seguinte comentário sobre o livro de sua amada:

A rainha dos cárceres da Grécia, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. (LINS, 1976, p. 55)

Acreditamos na possibilidade de que esse pensamento do professor em relação ao romance de Julia é uma espécie de glosa que Lins faz ao seu próprio romance, pois admitimos que **A rainha dos cárceres da Grécia**, assinado por Lins, é um romance que carrega, em si, sua própria crítica como romance moderno. É notável inclusive o fato de o autor assumir, em entrevistas, que gostaria de publicar esse livro sem o seu nome na capa, segundo ele um meio de problematizar ainda mais as camadas da narrativa, as interpenetrações entre “real” e “imaginário”. Logo, numa perspectiva *en abyme*, **A rainha dos cárceres da Grécia** de Lins, considerando a fala do professor, é “objeto heterogêneo” por condensar, na forma romance, dois outros gêneros textuais, o ensaio e o diário, além de possuir “ressonâncias mitológicas” em suas referências e alusões; a “inquietação metafísica” do professor ao se questionar; o “estudo social”, o “clamor reivindicatório”, a “aversão às instituições” e a “tentativa de análise da psicologia dos pobres” ao conter a pesquisa e leitura do professor, inclusive com colagens de trechos de jornais e revistas de questões de cunho sociais de sua época. Isso tudo arrematado com “problemas formais de grande atualidade”, que são os comentários sobre a produção romanesca moderna que Lins adota no interior da obra.

Para problematizar os temas da escrita e da leitura e, também, a perspectiva narrativa nesse romance, Lins propõe a fusão entre os campos da “realidade” e da “imaginação”, como ele mesmo afirma:

O romance é concebido, posso dizer, em três camadas: a do real-real, a do real-imaginário e a do imaginário-imaginário. A do real-real é a de todos nós: a dos acontecimentos de que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido aqui e ali pelo noticiário da imprensa. Mas a quem é atribuído, no livro, esse diário que escrevi? A um professor secundário de História Natural. Ele se situa, já, no plano do real imaginário. Mas ele medita e escreve sobre um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constitui, no meu livro, a camada do imaginário. Ora, 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. (LINS, 1979, p. 252)

José Paulo Paes, a respeito dessa construção em camadas, afirma que o romance de Lins

[...] já não se trata, como na ficção verista, de um único espelho a refletir homologicamente as cenas do mundo real para o qual está voltado. Trata-se, mais bem, de um dispositivo de espelhos conjugados em que o jogo de mútuos reflexos põe em xeque não só a noção de homologia como de realidade. (PAES, 2004, p. 293)

Não podemos nos esquecer que as décadas de 60 e 70 conheceram grandes e até mesmo polêmicos estudos acerca da narrativa produzida até então. Um deles, a que fizemos alusão do segundo capítulo da primeira parte desse trabalho, é o de Barthes, “A morte do autor”. Nesse artigo, Barthes teoriza que o autor é aquele que escreve, somente, e que o texto é linguagem, deixando ao leitor uma maior parcela de responsabilidade. Por meio da leitura de **A rainha dos cárceres da Grécia**, observamos que Lins estudou vários dos textos consagrados à teoria da narrativa, e não há dúvidas de que este romance, nas figuras de Julia e do professor, é uma defesa apaixonada não só da leitura, mas também da escrita e da autoria. O professor, então, alega a importância da autoria, citando o caso de Pierre Menard:

Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luís Borges, no conto em que Menard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. (LINS, 1976, p. 5, grifo do autor)

Na figura do professor, logo, são condensadas a criação e a recepção de textos, bem como a sua recepção crítica. Nessa direção, a professora Zênia de Faria (2009) considera que a crítica feita pelo professor, ao deslindar o próprio estatuto de ficção do romance dentro de um romance, é um ato metaficcional. Além disso, para ela, a *mise en abyme*, na classificação de Dällenbach, presente no romance é a da enunciação, descartando a do enunciado, posto que a narrativa de Julia e a narrativa de Lins não guardam pontos de reflexão entre si. Em partes, acreditamos que há alguns pontos que aproximam a narrativa de Julia e a do professor, se

observarmos pelo ângulo biográfico. Vejamos, então, como são entendidas a leitura, a escrita, os leitores e os escritores em **A rainha dos cárceres da Grécia** e suas inter-relações.

Pensemos um pouco nas categorias de autor e leitor ideais e empíricos. Vimos que o leitor modelo ou ideal das narrativas de Lins, em especial **Nove, novena e Avalovara**, são muito exigidos. Lins afirmava que não deveria subestimar o seu público entregando a ele nada além do seu melhor, e esse público era o brasileiro de seu tempo⁵². Sabemos que, num nível ideal, é um leitor experimentado o de Lins. De forma semelhante acontece com **A rainha dos cárceres da Grécia**, entretanto, devido ao fato de não haver a rígida estrutura do romance anterior e, por isso, o enredo de **A rainha...** ser mais “acessível”, a leitura deste romance deve ser mais fluente.

Quanto à escritura de Lins, observamos que **A rainha dos cárceres da Grécia**, como indica o próprio autor, propiciou uma mudança de ares. É travestido, em certo nível, de romance tradicional, posto que seu enredo, seu tempo e seu espaço, pensando na narrativa do professor, não são assimilados com grande dificuldade. Entretanto, apesar de sua aparente simplicidade, o discurso do professor é bastante erudito. Nesse sentido, a tendência osmaniana ao enigma e ao ornamento não se revela explicitamente no nível do significante, mas na conjunção dos significados, na problematização dos processos narrativos por meio de uma narrativa falsamente simples, mas que se questiona o tempo todo, revelando os seus mecanismos de funcionamento. **A rainha dos cárceres da Grécia**, em comparação à estrutura rígida de **Avalovara**, é um romance bem mais voltado ao cotidiano, ao pensamento sobre a própria narrativa literária tanto em sua produção quanto em sua recepção. Isso será melhor percebido ao longo de nossa exposição. Se **Avalovara** é, majoritariamente, a busca da escrita literária, **A rainha dos cárceres da Grécia** é, sem excluir a escrita, a exaltação da paixão pela leitura romanesca.

⁵² Em 1973, em entrevista à **Veja**, Lins afirma: “É possível que esteja certa a concepção de que um escritor não escreve para os seus contemporâneos, mas eu não conheço pessoalmente a posteridade. O homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu. Para ele dirijo a minha obra, para o leitor brasileiro de hoje. Tudo que for possível fazer, com dignidade, para que minha obra chegue a esse leitor, eu faço. Mesmo porque o melhor das minhas energias converge para os livros que estou escrevendo” (LINS, 1979, p. 169).

Vejamos então em quais níveis essa paixão pela leitura se revela. Dentro da obra, temos, principalmente, Julia como escritora do romance inédito **A rainha dos cárceres da Grécia** e o professor como seu leitor. É importante destacar que o ineditismo do romance de Julia acontece em relação ao grande público, pois o professor fez algumas cópias e distribuiu a algumas pessoas. É o que ele afirma: “[...] o livro quase legendário de Julia Marquezim Enone [...] transita entre algumas dezenas de leitores e de interessados na arte romanesca, *graças àqueles sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool*” (LINS, 1976, p. 3, grifo nosso). Entretanto, o projeto literário de Julia só se tornou claro ao professor devido ao estudo do romance dela, isto é, pela projeção das pesquisas e leituras de Julia. Observemos como era Julia leitora e Julia escritora, para depois refletirmos sobre o professor leitor e o professor escritor.

Uma advertência, no entanto, é necessária: estamos aqui nos armando de “instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado” (LINS, 1976, p. 47). A decomposição a que nos propomos não exclui o fato de todos esses elementos se encontrarem fundidos e confundidos. Não há como, por exemplo, separar completamente a leitora Julia do professor leitor, uma vez que o conhecimento que travamos da leitura de Julia nos é dado pela leitura do professor. E essa mediação, como qualquer outra mediação narrativa, em especial essa realizada em primeira pessoa, não é confiável, se nos lembrarmos do texto antológico de Friedman⁵³ sobre o ponto de vista narrativo. Assim, nossas armas separadoras só funcionam como esforço de compreensão e como uma possibilidade de interpretação.

A primeira data do diário do professor a que temos acesso é a do dia vinte e seis de abril de 1974. À medida que lemos o romance, temos conhecimento de que este diário é uma espécie de caderno de anotações dos romances que ele lê. A princípio, devido à morte violenta e precoce de sua amada, a escritora Julia Marquezim Enone, o professor quer continuar escrevendo como forma de ocupar as horas vagas e preencher o vazio deixado por ela. A partir daí, pensa em escrever sobre ela, a escritora, mas acaba resolvendo escrever sobre o livro que ela deixou: “Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar a um estudo ao livro, o seu, que sempre leio?” (LINS, 1976, p. 2). O professor quer, então, fugir às “armadilhas confessionais” e comentar sobre a obra, não a autora. Contudo, há

⁵³ FRIEDMAN, Norman. The point of view: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137.

momentos em que ele acaba por dar indícios da biografia de Julia, deixando implícito que certos motivos biográficos ajudam na compreensão da obra, ainda mais levando em consideração o fato de eles terem vivido juntos. É justamente nesses instantes que nós, leitores extradiegéticos, temos noção de como Julia se formou como leitora e como escritora.

Observamos que Julia era uma leitora voraz desde a sua adolescência. Para chegar a essa conclusão, o professor revela parte da história da jovem. Aos dezessete anos, Julia já era casada havia três, mas não vivia com o marido, Heleno. O professor não informa o porquê desse rompimento, limitando-se a dizer que a separação foi de corpos, pois continuavam casados nos documentos. A versão de Heleno é que, com três meses de matrimônio e quase 25 anos de idade, apesar de ser “macho toda vida” e ainda não ter nascido “a sacana que se queixe de ir” com ele, a expulsou de casa porque “ela queria passar a vida na cama” (LINS, 1976, p. 112). Julia, então, tinha retornado à casa dos pais. Conheceu um rapaz (irmão do noivo da irmã), se envolveu com ele e teve uma criança. O velho Oton Enone, pai de Julia, entrega a neta ao rapaz, já casado e com a esposa grávida. Julia teve reação violenta no hospital, mas não conseguiu desfazer a atitude tomada pelo pai. Assim, com dezessete anos, na casa dos pais e sem notícias de Heleno ou da filha, se matriculou novamente na Escola Normal. A partir daí, começa a se dedicar muito à leitura: “Põe-se a ler tudo que encontra, passando às vezes o dia inteiro no quintal, com um livro” (LINS, 1976, p. 132).

Julia seria então o que Piglia (2006) considera como “leitora viciada”: ao ler tudo com o que depara, ela é esse tipo de leitor que não consegue parar. Além disso, ela começa a se interessar pelos movimentos populares de sua região, escrevendo cartas revolucionárias em nome dos trabalhadores: “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, 1976, p. 132). Logo, a atividade de escritora como relacionada às questões do povo e também como dedicada à leitura já toma lugar em sua adolescência, quando ela se coloca como parte da classe dos trabalhadores rurais.

O professor chega a essa conclusão quando escreve, em dezenove de agosto de 1975, o seguinte, levando também em conta a sua juventude e idade adulta: “Julia M. Enone, com todas as suas leituras, era, sem forçar nem ostentar,

uma mulher do povo e com a aptidão para falar no seu nome, para ver do seu lado, o que os escritores não conseguem nunca” (LINS, 1976, p. 174). Em Recife, ela participava de reuniões em casa de escritores, como Hermilo Borba Filho e Gilvan Lemos, era amiga deles e continuava sua leitura inveterada, amadurecendo dentro de si seu projeto de escrita. Julia, por conseguinte, indica que a leitura é um pressuposto inquestionável para quem quer ser um escritor de fato.

Essas leituras serão observadas pelo professor em suas pesquisas. O que mais chamará sua atenção é o fato de Julia, em **A rainha dos cárceres da Grécia**, estruturar o romance com base na quiromancia. Ela pesquisou e leu bastante sobre o assunto, fato que o professor comprova remexendo os papéis que ela deixou, e é interessante notar que a quiromancia é uma espécie de “leitura”. Escreve o professor: “Concluída nova releitura, dissipou-se toda a dúvida: **A rainha dos cárceres da Grécia** remete-nos constantemente a princípios correntes na quiromancia, cada um dos seus cinco capítulos correspondendo a um dos cinco dedos e ao que neles vê a arte do quase mítico Artemidoro” (LINS, 1976, p. 43-44). Essa fixação de Julia pela quiromancia, que a princípio fascina o professor, posteriormente vai gerar nele uma violenta crise de ciúmes, pois, ao conhecer Heleno, verifica que ele teve uma das mãos decepadas. O desfecho do romance de Julia é justamente o momento em que Maria de França, cansada de percorrer trâmites burocráticos para conseguir o benefício do INPS, vê um homem esmagando sua própria mão direita na rua. Quase que hipnotizada, caminha em direção à pedra e aí se encerra a obra.

Ainda a respeito da estrutura romanesca baseada nos princípios da quiromancia, o professor assente que pode ser “uma paródia de certas estruturas caprichosas, familiares ao romance do século XX, embora com inumeráveis precedentes na poesia medieval – onde a composição numérica, por exemplo, raia o maneirismo, e bem mais longe, no Velho Testamento” (LINS, 1976, p. 46-47). Se isso realmente acontece, é mais um indício de que a personagem Julia se dedicou à leitura de várias obras literárias, de diversos períodos, para compor seu romance segundo algumas técnicas usadas pelos romancistas modernos, como a paródia e o pastiche, a serem citados logo adiante.

Nesse sentido, poderíamos aproximar Julia M. Enone de Julius Heckethorn: assim como Julius usou a leitura de textos não só relacionados à arte da relojoaria como conhecimento para a composição de seu relógio, Julia leu e pesquisou

assuntos diversos para a construção de seu romance. A leitura é vista por ambos como forma de conhecimento. De acordo com Chartier (1998), a leitura é uma prática não só reprodutiva, mas também criativa. Ao usar a leitura como plataforma para outras atividades, Julius e Julia, que dividem inclusive a mesma base etimológica de seus nomes, fazem dela uma prática criativa. Da mesma forma aproximamos Abel e Julia quanto ao fato de serem leitores do mundo que os rodeia. Para Manguel (2000), o leitor confere aos objetos, lugares e acontecimentos uma certa legibilidade, e daí a leitura funciona como modo de vislumbrar e compreender o nosso mundo. É nesse sentido que os dois se portam como escritores que leem o mundo.

O professor também informa que as leituras de Julia e os conhecimentos dela estão transpostos em seu romance. A primeira a que ele se refere é percebida por Alcmena. Aos vinte anos, a moça é sobrinha dele e foi passar uma semana com o tio em São Paulo, vinda do Espírito Santo. Ela, por tocar violão, conhece bem as canções populares e, ao ler o romance de Julia, as identifica: “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” (LINS, 1976, p. 87). O professor transcreve trechos do romance de Julia em que os versos das canções carnavalescas, grifados por ele, são inseridos:

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 da mesa que *não precisa pressa* e ele *“Eu quero ver queimar carvão, eu quero ver carvão queimar, a sede me tortura, negra”* [...]. (LINS, 1976, p. 88, grifo do autor)

Mais adiante, ele informa que Julia, em sua companhia, nunca escutava os discos dela. Depois da iluminação de Alcmena, ele ouviu as músicas e constatou que elas tinham lugar no livro de Julia.

Além das letras de canções populares, Julia inseriu em seu romance trechos do **Hino da Independência**, quando trata de imagens de guerra relacionadas à Invasão Holandesa. Julia realiza então a técnica do pastiche, levando em

consideração que essa é, segundo Genette ⁵⁴, uma prática hipertextual segundo a qual um texto B se relaciona a um texto A por meio do enxerto, ou seja, o texto B contém enxertos do texto A sem ser sob a forma de comentário, numa relação de imitação. O pastiche é, assim, uma transfiguração de um texto a outro, como se fosse um decalque. Nesse aspecto, o romance de Julia se assemelharia a **Tristram Shandy**. O professor também o cita comparando o modo com que Sterne dá liberdade ao leitor para imaginar a viúva Wadman e o modo artiloso de Dostoiévski ao delinear Raskolnikof em **Crime e castigo**. Aludiremos a essa descrição mais adiante.

A paródia referida pelo professor na estrutura quiromântica do romance de Julia também merece comentário. De acordo com as informações que ele disponibiliza, entendemos que Julia teria usado a paródia na perspectiva da teoria da narrativa pós-moderna. Segundo Hutcheon (1991, p. 47), a prática paródica pós-moderna não é a “imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII”, mas é a sugestão de “uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação ironica da diferença no próprio âmago da semelhança”, uma vez que ela “realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’”. Sob essa luz, é plausível e internamente verossímil o casamento que Julia propõe entre a estrutura quiromântica e o viés histórico-político de seu romance, pois a pós-modernidade abarca esses dois elementos, já que suas obras, em bom número, são todas “visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma” (HUTCHEON, 1991, p. 43). Logo, Julia, por meio da estrutura paródica, dialoga com o passado, reinterpretando-o de forma crítica com um tema de sua atualidade, que era a precariedade do sistema previdenciário brasileiro.

Há também, no romance de Julia, a relação entre a leitura e algumas personagens, como Rônfilo Rivaldo e a protagonista, Maria de França. Rônfilo é um dos amigos de Maria:

⁵⁴ Essa noção está na obra **Palimpsestes**. Entretanto, como não temos acesso a ela, a entendemos pelo texto de Ana Maria Lisboa de Mello, citado nas Referências deste trabalho.

Fundador e patrono de uma escola, move-se na órbita da palavra escrita. Soubesse ler e a ligação fora menos relevante. Analfabeto, o seu amor à leitura adquire sugestiva ambigüidade: ele divulga o que desconhece, ato evocador do fenômeno poético, fruto da tensão entre saber e não saber. (LINS, 1976, p. 48)

Ironicamente, Rônfilo ama e divulga a leitura sem saber ler. Isso pode indicar que quem valoriza a leitura são justamente aqueles que não a conhecem, que não sabem decodificar a escrita nem reproduzi-la, numa versão do clichê de que só valoriza algo quem não o possui. Maria de França, assim como Rônfilo, é analfabeta e também tem interesse pela leitura:

Maria de França é receptiva à leitura. Mecanicamente, por assim dizer, reage à palavra impressa, onde quer que a encontre. Nada, portanto, que se relacione, mesmo de longe, com qualquer idéia de formação cultural. Ao contrário, 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 atordoala. Principalmente o acesso a pedaços dos diários e das revistas ilustradas.

A rigor, ela não difere substancialmente, senão em grau, do moderno leitor de jornais. (LINS, 1976, p. 200)

Comparamos esse leitor com o que Piglia (2006) entende como leitor moderno: é aquele que está diante de uma infinidade de impressos. Obviamente, Piglia não se referia a analfabetos mas Maria de França, mesmo sendo uma, se comporta como detentora de uma capacidade não convencional de assimilar o escrito. Portanto, ela é como se fosse o leitor moderno de jornais, que não se detém na leitura dos artigos, mas na profusão das manchetes. Esses paradoxos de Julia fazem parte de sua poética. Comentaremos mais a respeito disso quando chegarmos à escrita de Julia.

Além dos leitores dentro do livro de Julia, o professor nos permite entender como algumas pessoas ao redor dela entendiam a relação com o escrito. O professor em si será nosso objeto adiante, mas é relevante pensar em como Heleno, o marido da escritora, encarava a leitura. No encontro que o professor teve com ele, quando foi atrás da família da falecida para cuidar do espólio, Heleno fez revelações ao ensaísta:

– Vou passar uns dias por aqui, quero ver esse *troço* que ela andou escrevendo. Tenho o direito. Fomos marido e mulher.

[...]

– Não sou doido, para ver *todo aquele calhamaço*. Mas vou mandar ler, de ponta a ponta. *Posso queimar o livro se ela não diz a verdade*. A lei está do meu lado. A doidinha, a tal filha da puta, não tem direito a nada.

[...]

– *Se não rabiscou o tal livro só pra torcer os fatos*, deve ter confessado que seis janeiros depois do casamento encontrei com ela na rua e já sabe. [...]

Pouco lhe interessava o livro, apenas um pretexto, fácil, para falar de si e ofender-me, mas eu sei muito mais do que ele pode supor e o que sei desvenda-me o reverso ignóbil de cada palavra sua. (LINS, 1976, p. 111-113, grifo nosso)

Além de querer ofender a memória de Julia e o próprio professor, Heleno não demonstra ser leitor, ou ao menos não tem entendimento acerca da escrita e da leitura literárias. Em primeiro lugar, denomina o livro de “troço”, dizendo que não lerá o “calhamaço”, pois não é “doido”. Em segundo, ameaça queimar o livro de Julia se ela não disser “a verdade”, se ela “torcer os fatos”. Refere-se à escrita de Julia como “rabisco” e levanta a hipótese de que ela escreveu o livro para se defender dele, mentir, se colocar como vítima. Como Julia, que se revelou escritora, continuaria com um homem que não valoriza o seu ofício e o que faz parte dele, como a leitura? Essa valorização ela vai encontrar justamente no professor, uma espécie de protetor que, ao oferecer sua casa e seu sentimento, propicia condições favoráveis à escrita do único romance dela.

Já em relação à escrita de Julia, além das questões técnicas que já citamos, como a paródia e o pastiche, o professor dá pistas de seu projeto literário por meio de outras alusões, além de apontar, na obra e no convívio com a escritora, o entendimento dela acerca do escritor e da escrita. Numa conversa entre os dois, gravada numa fita magnética, o professor questiona sobre o que motiva sua escrita, ao que Julia responde: “Por que escrevo? Você, perguntar isso? Um homem inteligente! Ora... (*Risos*). É, não sei. Não sei mesmo” (LINS, 1976, p. 103, grifo do autor). Julia, com sua personalidade enigmática, estaria disfarçando ou realmente não sabia o que a motivava a escrever?

Quanto à escrita, de modo geral, podemos assentir que, no romance de Julia, ela aparece na forma dos documentos, dos papéis que Maria de França necessita para alcançar seu benefício no INPS. Esses papéis são entraves burocráticos que

fazem com que ela não consiga seu objetivo. A escrita documentada seria a única forma de Maria de França comprovar sua insanidade ou sua não aptidão aos serviços ditos normais. Entretanto, em suas peregrinações, subindo e descendo escadas, se dirigindo a hospitais, tribunais e outras instituições, os papéis nunca atendiam a todas as exigências, sempre faltava algum outro documento ou o documento apresentado não correspondia ao que fora pedido. Tudo isso é, conseqüentemente, uma crítica ao sistema de seguridade social brasileiro, comparando-o, inclusive, a uma prisão da qual Maria de França não consegue se libertar.

Vimos que a atividade escrita de Julia começa, em partes, ao lado de sua leitura na adolescência, quando escreve as cartas em nome dos trabalhadores rurais. Quando sai de sua segunda internação do Hospital dos Alienados (um hospício), Julia se torna professora de uma escola periférica (onde os alunos, aos dez anos, empunham facas) e presta concurso no INPS, de onde é demitida com cinco anos de serviço por abandono de cargo. Como citamos anteriormente, ainda em sua juventude, no Recife, trava relações com os intelectuais da época, como Gilvan Lemos:

No INPS conhece Gilvan Lemos, já com obra publicada e que sempre lhe emprestara 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, 1976, p. 188).

Ela lia obras emprestadas de bibliotecas e de outros intelectuais, como o já citado Hermilo Borba Filho, Paulo Cavalcanti, Jefferson Ferreira Lima e Gastão Holanda. Extratextualmente, sabemos que Hermilo, Cavalcanti e Gastão, por exemplo, frequentaram a Faculdade de Direito de Recife, participando de atividades relacionadas ao teatro e também ao jornalismo, naquela cidade. Eram escritores que, assim como Lins, se voltavam para o tempo em que viviam. No romance, Julia visitava suas casas, onde lia e discutia livros. Nesse período, carregava na bolsa “vagos manuscritos que a ninguém exhibia” (LINS, 1976, p. 189). Cabe aqui uma breve comparação: Julia se dedicava à pesquisa, à leitura, e o que produzia não era mostrado a ninguém. Ao contrário, o escritor frustrado de “O pássaro transparente” dava indícios de ser um leitor imaturo e mostrava orgulhoso os versos à namorada.

Julia sabia que o que produzia ainda não devia vir a público, mesmo que pequeno, por ser breve exercício.

Atingiu Julia, entre os vinte e sete e vinte e nove anos, certo prestígio no meio intelectual, mas ninguém acreditava que viria a ser uma escritora. Prestava serviços no ambulatório da Legião Nordestina de Assistência, onde fazia de tudo, de faxinas a buscas de doações. Foi nessa época que conheceu o professor e foi morar com ele: “Aqui, ao longo de uma convivência cada vez mais cerrada, empreendeu sem tardar o seu livro e, nestes cômodos apenas visitados pelos áridos rumores da cidade, surgiu um rumor melodioso, o texto que crescia” (LINS, 1976, p. 190). De certa forma, o professor se sente responsável ou pelo menos colaborador da primeira obra de fôlego de Julia.

O professor indica que, antes de escrever **A rainha dos cárceres da Grécia**, Julia andava com alguns manuscritos em sua bolsa. Entretanto, ao meditar sobre a morte da amiga, ele se questiona:

Teria escrito e destruído outros romances de que nunca falou? Para dar corpo à multidão de seu livro, vale-se do nome significativo, do breve traço emblemático, da descrição pausada ou, inversamente, da epítome, acumula ou distribui, finge objetividade ou permite-se envolver, tudo com aguçado senso da gradação e adestrada mão. Tem, cada figura, o tratamento que a situa, nítida ou difusa, no conjunto.

Não vou recensear o uso desses métodos. Para quê? Magistrais e variados que sejam, já os vi e verei em outras obras. (LINS, 1976, p. 178)

Aqui podemos levantar a ideia das fases do escritor segundo **Guerra sem testemunhas**. O professor encontra, no único romance de Julia, processos de descrição de personagens que verifica em outras grandes obras. Não podemos nos esquecer do fato de ele ter uma leitura bem subjetiva do livro e nutrir por ele o amor que sente por ela, mas também ele, o professor, é um leitor experimentado da arte romanesca, então teria autoridade para fazer essa comparação. Ele, então, fica admirado por ela ter esse controle da narrativa em seu primeiro romance, e se pergunta se, antes, ela não teria exercitado processos narrativos em outros textos. Nesse ponto, pensamos nas fases de **Guerra**. Mompou assevera as três fases por que passou, por exemplo, Abel em **Avalovara**. Mas, aqui, o que espanta é que Julia já apresenta maturidade em sua primeira obra. Logo, esses manuscritos podem ser entendidos mesmo como seus exercícios de fase embrionária e intermediária, e só

tenha querido que seu escrito maduro viesse a público, com as tentativas junto a editores.

Há um trecho de uma carta, datada de seis de janeiro de 1970 e destinada a Hermilo Borba Filho, que deixa entrever que seu livro era consequência de toda uma preparação: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’” (LINS, 1976, p. 3). Se procurarmos a biografia de Rimbaud, veremos que, ao lado da imagem de “príncipe poeta”, uma vez que produziu a maior parte de seus versos na adolescência, dos quinze aos dezoito anos, há a imagem do *enfant terrible* que deixou a poesia para traficar armas no norte da África. Julia, então, queria apenas escrever, nem que fosse apenas um livro, e depois poderia até não ser mais escritora. De qualquer modo, esse é um segredo que Julia carregou consigo, pois dos seus papéis, não sobraram grandes achados, somente alguns apontamentos.

Falando nesses papéis, o professor transcreve alguns deles em seu diário. Destacamos aqueles em que ela comenta sobre o seu desejo de escrever:

“Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas de 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, 1976, p. 46)

“Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei?” (Dos papéis de J. M. E.) (LINS, 1976, p. 178)

O objetivo de Julia, logo, não era alcançar fama como escritora somente pela própria fama ou pela vaidade. Ela queria se orgulhar do seu papel de escritora por acreditar que era um compromisso com a literatura, com o seu povo, com a sua realidade, sem que esse compromisso se refletisse em festivais ou concursos que só divulgariam seu nome, não sua obra. Em outras palavras, ela gostaria que sua obra fosse alvo de comentários, não a sua vida. Esse desejo de Julia reflete no autor empírico. Lins, ao longo de **Guerra sem testemunhas**, de outros ensaios e de suas entrevistas, deixa claro que suas intenções como escritor são somente aquelas

voltadas para o comprometimento com a literatura, com seus leitores, com seu tempo. Tudo o que vai além disso, como a autopromoção, é desnecessário.

Ainda na seara de **Guerra**, o professor fala da relação da autora com o mercado editorial. Julia não consegue publicar seu livro, depois de bater à porta de dois editores. O primeiro lhe respondeu em 1972 (sendo que ela começou em 1969 e demorou oito meses para concluir o romance), escrevendo que não receberia seu manuscrito: “A situação do mercado, pouco sensível a obras nacionais, impunha-lhe certas exigências, ‘dado que uma editora visa precipuamente à obtenção de lucros” (LINS, 1976, p. 56). O segundo devolveu o texto definitivo, alegando que não estava avaliando originais. A carta desse editor, como não estava nos papéis de Julia, certamente foi para o lixo, segundo o professor. Dois meses após a morte da amada, o professor enviou os originais a outro editor, que não tinha interesse porque a obra ficara sem conclusão, em seu entendimento. Toda essa questão do escritor iniciante e mesmo do escritor já mais experiente em confronto com o mercado editorial brasileiro é colocada em **Guerra**.

Há mais pontos de contato entre o entendimento do trabalho do escritor para Julia e o que está presente em **Guerra**. Escreve o professor, sobre o processo de composição de personagens da autora:

Alguns escritores, contra os quais se irritava Julia Enone, falam de personagens que entraram porta adentro e exigiram lugar na obra em elaboração. “Querem insinuar com isto o quê? Que são videntes?” Sua reação era justificável: a única porta pela qual ingressa a personagem, principal ou secundária, é o ofício, “repertório de soluções, usuais ou surpreendentes, mediante as quais o romancista atinge certos resultados”, na definição pragmática de Norman. (LINS, 1976, p. 175-176)

Essa “definição pragmática”, com a qual concordam o professor e também Julia, visto que ela negava o trabalho do escritor como vidência, ecoa em **Guerra sem testemunhas**, onde Lins, ironicamente, afirma, já no primeiro capítulo:

Na área ficcional, renegando a inconsciência, ou seja, insurgindo-nos contra a má consciência, haveremos de governar dentro do possível a obra em geral e, em particular, os personagens. Negar-lhe-emos, honestamente, qualquer parcela de vontade. Cada um será assim porque nos pareceu, quase sempre ao cabo de cálculos e ensaios, acréscimos e cortes, que assim devia ser; e está no relato porque foi necessário, porque julgamos oportuno dar-lhe

uma função, ainda que fosse a de parecer disponível. Nem uma palavra lhes será atribuída sem licença e aprovação. [...]

Assim ocorre no laboratório em que há quase um século procuro – olho atento, mão leve, ouvido fino – inventar combinações felizes. Nem ditados celestes nem vozes interiores; nenhum ilusionismo. Não saltou jamais entre as retortas um humúnculo, rebelde, a impor-me seu arbítrio. (LINS, 1974, p. 16)

Com base nessa citação, o trabalho do escritor não é de vidência ou de interferência deliberada por forças ocultas. Ele, o escritor, deve elaborar um projeto e segui-lo, mesmo que durante a execução mudanças sejam imperativas, mas nunca segundo a ideia de que as personagens ganham vida, por exemplo, e determinam seus desígnios. Nesse sentido, Lins tematiza essa questão referente ao trabalho do escritor na irritação de Julia quando ouve um colega dizer que uma personagem é capaz de ter voz autoritária sobre ele.

Ainda sobre as alusões ao escritor na obra de Julia, o professor diz que a autora estabelece pontos de contato entre a vida de Maria de França e a vida do escritor, uma vez que Maria usa o discurso radiofônico como forma de narrar e de se comunicar, sem ter a resposta de seus “ouvintes”, nem sempre especificados. A voz do escritor funcionaria da mesma forma: é lançada ao ar sem respaldo, seja ele imediato ou não. É o que afirma:

a mensagem da heroína, emissão no vazio, evoca o drama do escritor, muitos dos quais vivem e morrem sem conhecer a alegria da resposta; como o romancista e, ainda mais, o poeta, desnuda-se a figura central do livro, submete ao mundo indiferente o que por norma se esconde. (LINS, 1976, p. 83)

Essa ideia de ausência de interlocutores para o escritor também é levantada quando Maria de França está no hospício, pois boa parte dos internos que lá se encontram são escritores, vivos ou mortos. Julia

vai povoar o hospício com figuras advindas do meio literário [...]. Não transpõe, para o romance, com ou sem disfarce, personagens da nossa ficção, recriando-as. As celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do Padre Anchieta a Clarice Lispector. (LINS, 1976, p. 181)

Julia aponta uma tendência literária brasileira da narrativa contemporânea, que é, como vimos no segundo capítulo da primeira parte deste trabalho, a

ficcionalização da vida de escritores. O professor então justifica essa escolha de Julia pelo fato de o hospício ser um lugar de afastamento. Os escritores, assim como os loucos, são figuras fadadas ao isolamento. E esse isolamento, segundo o ensaísta, sugere o que Witt ⁵⁵ chama de “leitura secular”, que é aquela objetiva, interpretativa, em oposição à “oracular”, que é a leitura dos enigmas, mágica. O isolamento é, então, para o escritor, parte do seu trabalho:

O trabalho do escritor incita-o a isolar-se. Todas as formas de convivência lhe são familiares, mas vem o dia em que ele fecha a porta e é aí, quando parece cortar as ligações com todos e, inclusive, versa uma linguagem pouco habitual, que ele se une aos demais. Claro, esse ato não é mágico e o escritor pode errar: na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe. [...] Os companheiros de Maria de França podem simbolicamente expressar a condição de segregado voluntário, peculiar ao escritor no ato da criação. (LINS, 1976, p. 183)

Esse entendimento do professor sobre o isolamento voluntário do escritor em processo criativo encontra ecos em Montaigne, em seus **Ensaaios**, e no próprio Lins, em **Guerra sem testemunhas**, cujo título paradoxal reflete justamente esse processo solitário, sem testemunhas. Nesse sentido, Julia, apesar de externar ao professor questões relacionadas ao ofício da escrita, como no momento em que se irrita com os escritores que dizem obedecer suas personagens, não inclui, em seu livro, os dilemas íntimos do escritor. Essa questão do isolamento é uma leitura feita por seu amigo, pois, para Julia, não interessava a ficcionalização das relações entre o escritor e as demais pessoas, “a qual lhe parecia encobrir um vago sentimento de culpa” (LINS, 1976, p. 184).

Quanto à relação entre o livro de Julia e a sua própria biografia, ou entre obra e vida da escritora, filtrada pelo professor, entendemos que há correspondências. Maria de França e Julia partilham internações em hospícios, percorrem Recife e Olinda, têm uma vida familiar sofrida. Isso é também um reflexo das relações entre Lins e suas obras. Para ele, “[s]empre tem um pouco do autor naquilo que ele escreve. É do ser humano tentar fazer uma bola de cera e nela deixar as marcas.

⁵⁵ O professor indica, em rodapé, que o nome desse autor e de sua obra é John Williams Witt, **Positions & suppositions**. Não encontramos nenhuma alusão a ambos, o que, somado ao tom jocoso com que o professor fala sobre o estilo semelhante a pílulas desse autor, comparando com o tom sintético oswaldiano, nos faz desconfiar da veracidade dessa citação.

Mas há autores que, além dessas marcas, deixam sua efígie, e isso procuro evitar” (LINS, 1979, p. 207).

Já no que tange o projeto estético de Julia, deslindado pelo professor, podemos destacar alguns aspectos. Apesar de ele afirmar que “ninguém mereceu confidências de Julia M. Enone, envolvendo seu curioso projeto literário” (LINS, 1976, p. 29), ele indica, no início de seus estudos, que a escritora contraria o dogma da ficção moderna, que é a condenação do enredo. Seu romance é, nesse sentido, calcado em bases tradicionais. Julia não havia sido contaminada pela “feroz necessidade de espantar que aflige a maior parte dos artistas atuais” (LINS, 1976, p. 8), ou seja, não tinha a intenção de realizar uma literatura que não dissesse algo aos seus leitores, por isso respeitava o enredo. Entretanto, usando desse recurso tradicional, um problema se impôs: como ser original se, “honestamente como alguém privado de imaginação [...], nunca desceria a repetir caminhos feitos; se contemplava os escritos e as coisas naturais de uma perspectiva nada trivial; se não conseguia esconder sua inadequação ante o estabelecido?” (LINS, 1976, p. 9). Sua saída foi ser guiada por uma poética que fosse tradicional somente na aparência, no enredo, mas que em seu bojo a narração fosse dissimulada, questionadora da própria realidade.

O professor, no momento em que faz as considerações sobre o romance de Julia e os outros romances que leu, tece reflexões metaficcionalis; por isso, nesses momentos, configura-se a *mise en abyme* do código, posto que ele comenta sobre o funcionamento da narrativa. Não chega a configurar o teor de manual encontrado nos capítulos S e P de **Avalovara**, mas são indicações de cunho teórico e crítico de um leitor que tem certa autoridade sobre o assunto, pois é apaixonado por romances e o pesquisa sem obrigação profissional alguma.

Voltando ao projeto romanesco de Julia, o professor comenta que o seu objetivo, em relação à construção das personagens e sua nomeação, era o de justamente lançar pistas onomásticas que preparassem “uma espécie de inscrição cifrada, que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra” (LINS, 1976, p. 31). Tais pistas despertariam o leitor para a pesquisa e para uma leitura intertextual, que é justamente o que o professor faz, como veremos mais tarde. Para ele, o romance de Julia faz parte de seu projeto hermético, mas não num sentido pejorativo, não como impenetrável, mas “no mais alto e fino sentido do termo, [...] por ser uma arte que se oculta” (LINS, 1976, p. 44).

Como apontamos anteriormente, Julia estrutura os capítulos de seu romance com base nos dedos das mãos, numa espécie de paródia de romances anteriores e de poesias medievais. Nesse quesito, o professor afirma que esse intento de Julia, “ainda que se admita ser irônico, carrega para a obra, no seu artifício, esse componente ampliador e mágico” (LINS, 1976, p. 47), que é a quiromancia. Ao colocar Maria de França como narradora que usa o discurso radiofônico, Julia atinge o estatuto de uma “narração confessadamente imaginária”, pois o discurso aparece “como não escrito e sempre construído no presente do indicativo” (LINS, 1976, p. 69). Tudo isso faz com que o romance de Julia, apesar de sua aparente herança tradicional quanto ao enredo linear, questione a verossimilhança e se mostre como construção literária, não como tentativa de copiar realisticamente a realidade, numa visão não platônica. É a forma que Julia encontrou de acentuar a literariedade de sua ficção. Pensando mais uma vez nos espelhamentos, é isso que Lins promove ao colocar um professor escrevendo um diário-ensaio sobre um livro fictício.

Dadas as relações entre escrita e leitura na personagem Julia, passemos à compreensão desse par em relação ao professor. Parte de sua leitura já foi associada à Julia, mas ainda há algumas peculiaridades a serem destacadas. Começemos, pois, por sua caracterização como leitor e também pelos seus próprios entendimentos sobre a leitura.

Como já afirmamos anteriormente, identificamos esse personagem pela sua profissão devido ao fato de ele não informar o seu nome. Ele se coloca como um obscuro professor secundário (LINS, 1976, p. 15), e leciona Ciências Naturais porque a biologia não muda tanto quanto a literatura. Ensinar literatura, para ele, é inviável, posto que uma paixão não é passível de ensino nem de aprendizagem. Essas ideias acompanharam Lins nos seis anos em que foi professor na Universidade de Marília, pois, para ele, se ensinava tudo, menos literatura. Sobre esse assunto, escreveu ensaios cuja polêmica acabou por afastá-lo do ensino universitário.

A maior parte da caracterização desse professor se dá nas relações que estabelece com o outro, especialmente Julia, seus livros, sua sobrinha Alcmena, seu “rival” Heleno. Mas tudo isso é repassado ao leitor por meio de sua escrita, que oscila entre a objetividade e a emoção, entre a crítica e o seu orgulho. Poderia ter ele, um “afeiçoado aos livros” (LINS, 1976, p. 3), prêmio maior que se relacionar com uma escritora em fase de escrita, acompanhar o dia a dia de sua composição

literária? Ele, obviamente, sentiu enorme dor ao perder a companheira de forma precoce e inesperada e, ao ler e reler o romance que ela deixou, procurava a si mesmo, acreditando que, se ele estivesse lá, teria sido importante para Julia. Qual o seu sofrimento, então, ao não se reconhecer imediatamente na obra, mas perceber o ex-marido, Heleno, o homem sem mão, na estrutura quiromântica dos capítulos?

Tomamos conhecimento, ao longo da leitura do diário do professor, que ele o escrevia há muitos anos, como forma de comentar os romances que mais gostava, mas naquele momento é que se dedicaria mais ao livro de Julia, principalmente devido ao vazio que ela deixara. A leitura, assim como a companhia de Julia, era uma forma de preencher sua vida e, depois que a perdeu, ler os autores que amava era aquecer sua rotina (LINS, 1976, p. 84). Dessa maneira, a leitura, no caso do professor, se aproxima da função que tem para Celina, a de fuga da solidão, de companheira dos dias lacunosos.

Devido à presença dos livros em sua estante, poderia ele se considerar um homem só? Esse é o questionamento que se fez enquanto observava seus volumes, tanto aqueles que já lera quanto os que aguardavam sua abertura:

23 de novembro

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 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 S. João, que, no Juízo Final, todas as palavras voarão dos livros, inclusive a 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 sobressalto 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, 1976, p. 65-66)

Os livros eram os seus companheiros de solidão. Ao olhá-los na estante, pensa sobre o fenômeno da escrita: apesar de ser destinada à decifração, ela mesma, em sua integridade e totalidade, não foi decifrada. Um exemplo são inscrições antigas, como o disco de Festo, citado em **Avalovara**, que ainda

permanece um mistério. Mas a escrita não é só misteriosa nessas inscrições de tempos imemoriais, mas também nas obras que, mesmo diante dos olhos, continuam fechadas, nunca lidas. A escrita só se revela pela sua decodificação, pela leitura, e esta é capaz de abrir as portas dos livros, fazendo com que haja uma troca entre o mundo das letras e o mundo palpável. O professor acredita que, para ele, o que São João diz acerca do Juízo Final já acontece: sua leitura é capaz de fazer com que o que está nos livros povoe sua vida. É justamente esse intercâmbio que fará, de modo fantástico, que ele se inscreva no romance de sua amada.

Mais à frente, no dia dois de dezembro de 1974, ele comenta sobre a questão do ensino da literatura, devido a uma conversa que teve com A. B., professor, na Pontifícia Universidade Católica, dessa disciplina. Para este, ensinar literatura é uma tentação aos que têm no livro fonte de prazer e querem harmonizar “trabalho e festa”, pois a literatura é “menos saber que uma vivência” (LINS, 1976, p. 71). O professor concorda com A. B., acrescentando que o magistério impõe uma ordem que não combina com a leitura literária. Por isso, afirma que a leitura de textos literários tem “algo de errante” e, por isso, não se arrepende de ter preservado, nele, “essa vagabundagem afortunada” (LINS, 1976, p. 72). O professor ironiza, se considerarmos a acepção pejorativa da palavra, a ausência de método para a leitura literária, dizendo que é ato de “vagabundo”. Por outro lado, se considera afortunado por poder praticar esse ato ocioso.

Ao longo de seu diário, o professor realiza também uma espécie de classificação de leitores. Não são tipologias teóricas, como as de Booth, Iser ou Eco, mas são observações que faz dos leitores como leitor que é. Há, por exemplo, o “leitor desatento”, que é aquele que, pela falta de atenção, não consegue depreender determinados mecanismos narrativos. Ele cita uma característica do romance de Julia, o “desvio das normas”, parte da poética dissimulada da autora, que se revela no modo como ela conduz as relações de causa e consequência entre as ações do enredo, dando a ilusão de ausência de conexão. Assim comenta: “Variante mais astuciosa das motivações falsas, o processo, como exige a poética de Julia Enone, evoca as rimas toantes, ou mesmo as rimas internas, silenciosas e invisíveis para o leitor desatento” (LINS, 1976, p. 40).

Há, em oposição, o “leitor não distraído”. Não chega a ser o leitor mais acurado, mas é aquele que consegue apreender certas questões que passariam despercebidas ao leitor desatento. O professor comenta sobre esse leitor quando

informa que, no romance de Julia, há o destronamento dos heróis nacionais: deles são retirados os títulos, os pedestais, para serem atirados no serviço público. Assim, “[t]odos, no moral e no físico, são identificáveis pelo leitor não distraído” (LINS, 1976, p. 175). Só que esse leitor não distraído tem que ser relevado se pertencer a “outros meridianos”, como considera o professor em nota de rodapé. Isso porque o romance de Julia diz respeito ao povo brasileiro, especialmente ao nordestino, na interpenetração entre o seu presente e o presente da Invasão Holandesa.

O par “leitor pronto/ leitor desconfiado” é mostrado na entrada do dia vinte de novembro de 74, que poderia ser entendido também como “antigo/ atual”:

O confronto entre romance e leitor, em nossa época, não se restringe entretanto a uma questão de idade. Diferem o leitor atual e o de outros tempos. Ao leitor pronto a *evocar* o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: “Não me recordo e não quero recordar”. (LINS, 1976, p. 62, grifo do autor)

O professor tece essa consideração quando compara uma leitura sua feita de um romance de Stendhal quando tinha dezoito anos e a leitura que faz do mesmo romance naquele dia: “O livro é o mesmo, **O vermelho e o negro**, mas as leituras divergem e isto modifica-o” (LINS, 1976, p. 62). Essa modificação do livro promovida por duas leituras distintas feitas pela mesma pessoa é o que Calvino (1993) discute em “Por que ler os clássicos”, texto contido no livro homônimo. Para o autor italiano, há as chamadas leituras de juventude e as leituras da maturidade. Passam-se os tempos, as vivências, outras leituras, e quando o mesmo leitor se coloca diante de uma obra lida na juventude, tem um posicionamento novo, diferente. É o que o professor indica. Além disso, segundo o professor, a mudança dos rumos da narrativa romanesca transformou também o leitor. Se antes ele se sentia pronto a expor sobre sua leitura, devido ao fato de a narrativa ser sedutora, com seus pressupostos realistas, na atualidade (do professor e nossa também, por que não), o leitor é desconfiado do que lê, pois a literatura não tem mais nenhum pudor de se mostrar fictícia. O leitor atual, então, pode ser solicitado pelo texto e não querer se manifestar, ter livre arbítrio sobre o que lê ou até mesmo ter o direito de não saber sobre o que lê.

Essa liberdade do leitor é aludida pelo professor em outro momento. Ao tecer comentários interpretativos acerca do romance de Julia, afirma: “Assim, é resguardado pela *minha liberdade de leitor*, e sem fechar-me a outras interpretações, que suponho haver no motivo discutido um intuito corrosivo ou mesmo uma agressão” (LINS, 1976, p. 174, grifo nosso). A liberdade é uma prerrogativa da leitura: o leitor é livre para fazer as comparações e associações que desejar, mas sem se prender a elas, deixando abertura para outros pensamentos de outros leitores. Essa visão encontra respaldo no que Eco discute acerca da interpretação e da superinterpretação do leitor e também na abertura da obra. Uma obra é aberta para receber um sem número de interpretações, todas elas baseadas na liberdade que o leitor tem de realizar suas ilações. Porém, Eco diz que as interpretações não devem correr sem freios, pois podem cair no equívoco da superinterpretação, ou seja, numa interpretação que não condiz com a *intentio operis*. Nesse trecho, por outro lado, o professor não está interessado nesse refrear, e sim na sua liberdade e autoridade (não autoritária) de leitor.

Outro instante que nos lembra Eco ocorre quando o professor comenta sobre o “leitor colaborador”, ainda que essa colaboração seja ilusória:

Quanto a mim, desde muito acho um prazer suplementar, intensificado a partir da nossa convivência, sem seguir o romancista no trabalho de compor a personagem. Quem leu **Tristram Shandy**, lembra-se de como Sterne deixa uma página em branco no volume, para que o leitor desenhe a esplendente viúva Wadman, passando assim a colaborador da obra. Colaboração ilusória e habilmente conduzida por Sterne: jamais vimos, diz, objeto que tanto excite os sentidos; o retrato deve ser o mais próximo possível da nossa amante; e não lembrar em nada a nossa esposa. (LINS, 1976, p. 176)

O professor se interessa bastante pelos processos de composição de personagens⁵⁶. Nesse sentido, comenta o artifício de Sterne ao pedir que o leitor colabore, deixando uma página em branco para que ele construa a viúva Wadman. Isso nos evoca a ideia de Eco de que o texto literário é cheio de lacunas, vazios a serem preenchidos pelo leitor. Estaria aí a gênese, em Eco, da leitura colaborativa, do entendimento da leitura como ato, como prática de colaboração do leitor em

⁵⁶ Vimos, em **Nove, novena** e, principalmente, em **Avalovara**, que a composição das personagens osmanianas faz parte de sua escritura: são feitas de objetos, pessoas, animais, palavras, carne.

relação ao texto. Só que essa colaboração, em Sterne, é artificial, posto que o narrador direciona quais são as características que a viúva deve possuir.

Ao comentar sobre o narrador, o professor afirma que ele é responsável por emergir as novas relações entre romancista e leitor, posto que desperta neste a desconfiança. Esse leitor desconfiado é o atual, que aqui ele destaca como “advertido” e “insubmisso”. O ensaísta cita, inclusive, vários teóricos que dissertaram sobre o tema do ponto de vista, como Lubbock, Booth, James, Friedman, Kayser, Sartre, Genette. E adverte: “Contudo, mesmo o *leitor advertido e insubmisso*, para quem o *romance não contém fatos brutos*, sendo acima de tudo uma *artimanha, verbal*, nem sempre localiza a visão da narrativa ou tem consciência clara do recurso” (LINS, 1976, p. 65, grifo nosso). Dessa forma, mesmo o leitor considerado advertido ou insubmisso, pode não ser capaz de ter consciência sobre o papel do narrador ou sobre a forma de narração de uma narrativa. Para o professor, esse é um ponto central de discussão acerca do romance.

O próprio professor se coloca como um leitor “reverente” e “incerto”: “Insisto: minha posição, diante das obras literárias, é reverente e pouco amiga de certezas. Não sou dos que fazem perguntas e logo as transformam em convicções” (LINS, 1976, p. 137). Ele é reverente por respeitar, acima de tudo, a obra em si (leva em consideração a *intentio operis*) e incerto no sentido de não tomar como verdade absoluta seus questionamentos sobre essa mesma obra. Tanto é que seu estudo sobre o romance de Julia é pontuado por incertezas e até mesmo influências extraliterárias, como o amor pela escritora e o ciúme.

A leitura de textos críticos também é abordada pelo professor, especialmente no início de seu estudo. O professor A. B. revela ao amigo o que acontece com seus alunos e colegas de renome:

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, 1976, p. 4, grifo do autor)

O professor critica a troca da leitura da obra pela leitura da crítica, costume esse comum no meio acadêmico, segundo A. B. Talvez seja por isso também que o professor não se dedique ao ensino da literatura nem da crítica universitária,

preferindo ensinar biologia aos jovens e manter seu diário de anotações. Entretanto, como veremos, ele pensa na publicação de seu estudo.

Ao longo de suas considerações sobre a narrativa romanesca, o professor cita inúmeras leituras, das mais variadas. As principais são as literárias, então referências a Borges, Goethe, Gide, Carroll, Shakespeare, Sófocles, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Gregório de Matos, Homero, Lautréamont, Virgílio, Emily Brönte, Tolstoi, dentre outros, povoam o seu estudo. Além dessas, há citações de manuais, almanaques, jornais e outros textos, como os de Montaigne, por exemplo. Todas essas leituras indicam que ele é um leitor, além de apaixonado pela leitura, experimentado. É também um leitor pesquisador, visto que, motivado pelas narrativas que lê, vai à biblioteca para pesquisar as fontes do autor. É o que faz, por exemplo, com o romance de Julia: por meio dos textos que buscou na biblioteca, chegou a conclusões referentes, especialmente, aos nomes das personagens da romancista. Descobriu, por exemplo, que Marie de France era uma poeta normanda do século XII, que Belo Papagaio (o caminhoneiro que desvirginou Maria de França) tem um homônimo inglês, *Pretty Parrot O.*, dentre outras questões. Portanto, por meio de sua pesquisa, de suas leituras, foi também adentrando no universo de leituras de Julia. Lins considera, em entrevista, que seu professor é um leitor fanático:

Essa é a visão de leitor, de leitor fanático, que meu livro procura transmitir. Acho que **A rainha dos cárceres da Grécia** pode contribuir no sentido de transformar um não leitor de romances em leitor, ou, ainda, contribuir para que um leitor pouco versado no gênero se torne mais lúcido, mais atento, possa ler com mais proveito, mais prazer. (LINS, 1979, p. 238)

Logo, o fanatismo do professor se mostra em todo o tipo de leitura que realiza, não só a romanesca, sendo que a leitura e indicação de romances pode ser uma motivação para o leitor extradiegético se tornar mais consciente das narrativas literárias.

Outro ponto que nos chama a atenção é a transcrição de manchetes de jornais e revistas em algumas entradas do diário, como se fossem recortes, com indicação da fonte e da data. Assim, aparecem trechos do **Estado de S. Paulo**, da **Veja**, dentre outros. Essas transcrições mostram que suas leituras não eram somente voltadas para o mundo imaginário, mas também para o mundo em que

vivia, ainda que muitos desses recortes se remontem ao contexto da seguridade social explorado por Julia em seu romance. Esse recurso, semelhante à técnica do pastiche, usado por Julia no seu livro, também foi usado, só que sem as referências às fontes e datas, em **Avalovara**, quando Abel, em R, enxertava seu discurso com manchetes jornalísticas de seu tempo. O pastiche, logo, apareceria no romance de Julia, como comprovou o professor com os trechos de música, por exemplo. Aparece também no texto do professor (ainda que com a indicação da fonte) e, por conseguinte, no romance de Lins, sendo assim um motivo colocado em abismo.

Acreditamos que, com a técnica da paródia, acontece algo semelhante ao pastiche. O professor afirma que Julia usa da ironia paródica na estrutura do romance, baseada nos dedos das mãos. Só que a paródia de Julia, segundo as considerações dele, não é a paródia “típica”, que ridiculariza o texto que serve de base, mas aquela pós-moderna, nos termos de Hutcheon (1991). Nesse sentido, Lins, ao colocar seu professor estruturando um ensaio na forma de diário, faz uso dessa ironia paródica, pois o diário como forma romanesca não é novidade. Foi utilizado pela primeira vez em 1803, com Charles Nodier e seu **Le peintre Saltzbourg**, sendo posteriormente um meio muito usado por vários romancistas de dar a ilusão de realidade aos seus leitores. Sob essa perspectiva, Lins dialoga com o passado e o ironiza, uma vez que, ao longo das observações do professor sobre o romance moderno, ressalta que uma de suas características é o desnudamento das técnicas narrativas, sem a necessidade de dar aos leitores “pretextos realistas”. Ao mesmo tempo, estrutura seu romance na linearidade do diário.

O professor, por outro lado, vive um paradoxo: adora ler, mas é doente dos olhos. Depois de um período de internação, entre as entradas do dia nove de setembro e quatro de outubro de 74, chega a escrever: “Qualquer esforço maior prejudica-os [os olhos];o meu gosto de ler é temperado pelo risco. Com o globo ocular um tanto dilatado [...], tenho um ar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo, o que é certo” (LINS, 1976, p. 27). Sob esse ângulo, lembramos de Artur: também professor, ele fazia de tudo para não ler nada além do que a profissão exigia, devido ao cansaço visual. Já o professor ensaísta, a despeito de seu problema ocular, continuava cultivando o seu gosto.

Bem mais adiante, comenta que vários são os motivos que fazem com que fique cego temporariamente: a luminosidade, o papel muito escuro ou muito claro, a fonte pequena das letras, o próprio ato de ler sem descanso. Mas isso não o deixa

tão abalado, pois comenta: “No íntimo, sou grato ao meu mal: é como se a leitura fosse em mim um amor secreto, ameaçado e exposto a reparações” (LINS, 1976, p. 148).

Nas semanas em que ficou internado e sem ler, entre setembro e outubro de 74, algo estranho aconteceu. Imerso no escuro, começou a perceber o livro de Julia não só como texto, mas como experiência. Escreveu, em doze de outubro: “nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? [...] Como saber se existi – se, ao menos, existi *para ela* –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?” (LINS, 1976, p. 36, grifo do autor).

Em outro momento, já em fevereiro de 75, o professor vai ao Recife tentar mais uma vez a liberação do romance junto aos familiares de Julia e ver a filha dela, e é nessa viagem que encontra Heleno e sabe que ele não tem uma das mãos. Quando chega à cidade, durante o carnaval, se sente como se estivesse no romance de Julia:

Mas alguns blocos que encontrei nas ruas lembravam em tudo o “Flor da Madrugada”, onde se encontram Maria de França e Dudu. Acreditei reconhecer, em mais de um casal que passava abraçado, dançando o frevo, os personagens da minha amiga. Aturdindo-me com os som dos instrumentos, segui um bloco e, a certa altura, eu estava no centro do romance, governado pelo Sol. (LINS, 1976, p. 104)

O fato de não se ver no romance, já que participou da vida de Julia enquanto ela o escrevia, preocupava o professor. Quem dá a pista de que essa ideia era falsa foi Alcmena, quando leu o livro de sua quase tia e constatou, no final do ano de 74: “Vejo o senhor no livro inteiro. [...] Não que eu o reconheça em algumas das pessoas. Mas está aqui” (LINS, 1976, p. 87). Essa presença será percebida mais à frente, quando o professor apresenta a figura do Espantalho, o protetor de Maria de França.

Em julho de 75, o professor teve outra crise. Dessa vez, parece-nos que não foi somente ocular, pois ele afirmou que teve um acesso e que esteve “sob a ação de calmantes” durante boa parte do tempo, mas se negou a descrever como tal acesso se manifestou. Só contou que ficou novamente sem enxergar e que a sobrinha Alcmena foi assisti-lo, e lia para ele o **Diário do Ano da Peste**, de Defoe.

Ele se sentia, novamente, dentro do mundo imaginário. Já em casa, convalescente, pensa sobre o motivo da cegueira interior na literatura, de Édipo a Riobaldo, concluindo que tal tema não é casual:

A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada a verdade que nunca – ou bem tarde – chega a ver, torna esse fenômeno mais instigante. O herói convive com a revelação e não a reconhece. A que se deve a espantosa incidência no motivo? Ao fato de evocar a nossa própria cegueira ante os hieróglifos que nos cercam. (LINS, 1976, p. 155)

O que intriga o professor é que, na literatura ocidental, a cegueira interior anula justamente aquilo que a personagem deve ver: Édipo deve entender que ele é o assassino de Laio, Riobaldo tem de perceber o corpo feminino de Diadorim. Quando descobrem, é tarde. Qual seria, então, a cegueira interior do professor? Qual a verdade que está diante dele como uma escrita cifrada, como um hieróglifo cuja função conhece, mas cujo sentido é fugidio?

No dia oito de novembro de 74, o professor encerra o resumo do romance de Julia a que se tinha proposto realizar. Findado o resumo, vem a pergunta: qual o tema do romance em questão? Após assentir que o tema, numa obra literária, é o pretexto para sua articulação verbal, entende que um dos motivos que saltam aos olhos no romance de sua amiga é o sistema previdenciário. Mesmo sendo um tema tão cotidiano e repisado nos jornais, o que configura a originalidade de Julia, assim como o Graciliano de **Vidas secas**, ao tratar do flagelado nordestino, é “[o] modo como se escreveu, a construção artística” (LINS, 1976, p. 57), além da postura do narrador diante da vida e da literatura. Sob essa luz, afirma: “**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” (LINS, 1976, p. 58, grifo nosso).

Se pensarmos que quem emitiu essa frase foi o professor, ele está comentando o romance de Julia. Este trata das buscas do homem que, no caso, é Maria de França, principalmente. Ela procura o seu direito ao benefício do INPS, procura ser ouvida por meio do uso do discurso radiofônico, procura apoio e proteção. Porém, podemos sugerir um deslocamento do emissário: e se quem emitisse a citação anterior fosse alguém comentando o romance de Lins? Nesse caso, as buscas do homem seriam as buscas de seu narrador, o professor. Qual é a

sua procura; mais uma vez, o que está diante de seus olhos que ele não consegue enxergar?

Ao ler o romance de Julia e escrever o diário-ensaio, o professor quer entender os processos narrativos da amiga e, também, se sentir mais próximo de sua personalidade misteriosa, entendê-la e conhecê-la mais e melhor. Mesmo tendo vivido por três anos e meio em companhia dessa mulher, ela ainda era um segredo para ele. Além disso, a morte dela, tão jovem, aos trinta e três anos, era algo que fugia à compreensão do professor. Escrever o diário-ensaio era uma forma de homenageá-la e também perpetuar sua memória.

Por outro lado, ao estudar o romance de Julia, o professor esperava se enxergar dentro dele. Só que deseja tanto isso, pelo fato de ter amado e acompanhado a escrita de Julia, que não consegue ver, mesmo tendo realizado inúmeras leituras. Quando conclui a sua pesquisa e identifica os propósitos quiromânticos de Julia, fica muito contente, mas quando, depois, verifica que Heleno não tinha uma das mãos, torna-se cego de ciúme, cogitando até parar de escrever o seu texto. Seguindo essa linha de raciocínio, o professor buscava, no romance de Julia, a si mesmo, a sua própria identidade. Isso é o que acontece com Édipo quando procura o assassino de Laio e é o que acontece com Riobaldo quando busca entender Diadorim em sua ambiguidade. Como afirmamos, quem primeiro alerta a presença do professor no romance é Alcmena, quando esta diz que ele está, de alguma forma, lá dentro. Depois, com a apresentação do Espantalho (também chamado por Maria de França de Brisa, Vento Largo, Sumetume, Torre, Chuvarada, Criatura, Súpeto, Escudo Luminoso, Susto Deles, Lá, Homem ou Bâçira) e do que ele representa para a protagonista, entendemos que, se um paralelo entre Maria de França e Julia é possível, numa espécie de *mise en abyme* do enunciado, o mesmo acontece com o tal Espantalho e o professor. Logo, a transposição final do ensaísta ao romance de Julia, quando assume o discurso do Espantalho no fim de seu diário, significa o encontro de si mesmo, a certeza de que ele existiu sim para Julia Marquezim Enone⁵⁷.

Exemplifiquemos melhor a relação entre Maria de França/ Julia e Espantalho/ professor. Maria de França é abandonada pelo noivo Dudu quando este descobre que ela não era mais virgem e que quem a desvirginara havia sido Belo Papagaio.

⁵⁷ Não devemos nos esquecer também que **Avalovara** tem como um de seus motes a busca de Abel.

Sozinha, ela começa a sentir um medo crescente de pássaros que a perseguem até em seu pensamento. A partir daí, “para não continuar sem defensor, exposta a esses entes numerosos, ágeis [...], ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o Espantalho” (LINS, 1976, p. 145). Ele seria, então, o novo defensor de Maria de França, criado nela e por ela, para espantar os pássaros. Além dessa função óbvia, o professor propõe que

o espantalho de Maria de França liga-se ainda ao cenário através de 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.* (LINS, 1976, p. 147, grifo nosso)

Levando em consideração que a poética de Julia era dada à ironia paródica, podemos assentir que o discurso do espantalho se assemelha ao do professor não por ser uma mescla de frases sem sentido, mas no entendimento de ser a soma de tudo o que o professor conhece, de suas leituras. Não podemos ignorar também o fato de o espantalho divagar sobre a própria identidade – o professor, sempre que encontra oportunidade, faz esse tipo de questionamento: “será que existo?”. Esse questionamento faz com que ele se sinta um estrangeiro, alguém que não pertence àquele lugar, perplexo diante do mundo. O sentimento de perplexidade acompanha o professor em alguns momentos, como um que citamos anteriormente, quando ele se vê no espelho depois da primeira internação por causa de seu problema ocular.

Na mesma entrada da citação acima, dia vinte e dois de maio de 75, o professor conclui que “há, entre o Súpeto e Maria de França, uma identificação obscura, como se os dois corpos tivessem a mesma boca, como se houvessem partilhado o leito, habitado o mesmo sonho” (LINS, 1976, p. 147). Essa identificação aconteceu entre Julia e seu estudioso. Cinco dias depois, lembrando um episódio caseiro, temos mais um indício da correspondência entre os dois pares de personagens. Julia costurava⁵⁸, na sala, com a cabeça inclinada, sob os olhares observadores do professor, que já percebia, nela, a velhice precoce nas rugas que se formavam ao redor de sua boca, contando ela somente trinta e três anos. Nesse momento, sente por ela compaixão e sente que a juventude da mulher a quem ama escorre entre seus dedos. Julia, então,

⁵⁸ Mais uma vez, há a presença do motivo do trabalho manual com linha em Lins.

ergue a cabeça, grandes olhos plácidos, as lentes polidas e os aros redondos, prateados, sorri como se de nada soubesse e diz:

– Está quieto!

Como se de nada soubesse. Mas sabe, viu sem me ver, leu-me. Palavras do Súpeto:

“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, 1976, p. 149)

Julia, a partir das observações do professor acerca de sua obra e de seu projeto literário, era uma escritora que usava dados biográficos em sua escrita romanesca⁵⁹. Nesse caso, é óbvia a influência do professor no Súpeto.

Contando com o estudo de Dällenbach e suas implicações sobre as narrativas especulares, as questões relacionadas à escrita do professor aproximam-se da *mise en abyme* da enunciação, em sua tripla acepção. O professor condensa em si a presentificação diegética tanto do ato da escrita quanto da leitura, evidenciando-os como escrita e como leitura, e, além disso, demonstra o contexto em que produz o seu texto e recebe o de outros. De posse do que já expusemos acerca da leitura, vejamos, então, como essas relações enunciativas *en abyme* acontecem no romance em questão. Nunca é demais lembrar, no entanto, que o romance de Lins, apesar da pretensa facilidade em separar a perspectiva em abismo, resulta numa mistura dessas camadas em que Julia/ professor/ autor implícito/ autor empírico se refletem, bem como Julia/ professor/ leitor implícito/ leitor empírico se projetam.

Sabemos que o professor escreve um ensaio sob a forma de um diário. O diário autêntico, aquele que Picard (1981) definiu, é um gênero que, por ser íntimo, não é comunicativo, ou melhor, é um gênero que não pressuporia interlocução. O professor, por sua vez, admite possíveis leitores além dele mesmo para o seu texto. Em alguns momentos os chama de amigos, ou simplesmente de leitores. No dia seis de novembro de 74, escreve: “Quem, lendo este ensaio, leia também o romance e superponha ao complexo de eventos que formam o livro de Julia Marquezim Enone o esquema aqui exposto, ficará talvez decepcionado e pode ser que eu recuse minha interpretação [...]” (LINS, 1976, p. 55). Seus leitores, então, principalmente os

⁵⁹ Lins admite a mesma coisa, em relação à presença de caracteres autobiográficos em suas narrativas: “Talvez o que existe de mais autobiográfico, entre minhas obras, seja **Avalovara**” (LINS, 1979, p. 207).

poucos que leram o romance de Julia, teriam a liberdade de discordar de suas análises.

Há também advertências quanto à periodicidade da escrita de seu diário, como faz no dia dezoito de novembro de 74:

Observarão acaso os leitores, e terei mais de um, acredito, haver por vezes hiatos entre uma data e outra destas anotações. Na verdade, quase todos os dias – nem sempre o mesmo número de horas – tomo o caderno e escrevo. Muitas vezes, apago o que escrevi e, outras tantas, conservo a página como registro das minhas insuficiências ou ainda por saber que ali, na incerteza e no tumulto, esconde-se o fio a seguir. Não iria sobrecarregar o leitor eventual com essa parte larvar e desesperadora do meu livro; também não quero calar sobre ela. (LINS, 1976, p. 62)

É interessante o professor dizer que, às vezes, escreve e apaga. Isso indica que ele não segue um fluxo sem refletir sobre o que põe no papel. Lembramo-nos do Chartier de **Inscrever e apagar**, quando diz que tão importante quanto a escrita é o seu apagamento, a fim de evitar o oposto que a propagação da escrita propunha: uma avalanche de informações. Levando isso em conta, o que está no diário do professor é fruto de sua meditação, não considerações sem fundamento, somado ao sentimento que alimentava pela autora da obra sobre a qual se debruça.

Como levantamos, a escrita, num primeiro nível, funciona para o professor como uma forma de passar as horas em que o vazio deixado por Julia aflorava. Ele chega a admitir que escrever não estava em seus planos, exceto os seus cadernos em que havia mais de vinte anos comentava os livros que lia; logo, o estudo sobre **A rainha dos cárceres da Grécia**, “organizado, constitui exceção no meu programa de vida” (LINS, 1976, p. 73). Desconfiamos se ele não é influenciado pela “poética propensa a máscaras” de Julia, posto que ele prevê, para esse estudo, leitores.

Quando encontra Heleno, o professor hesita se deve ou não inserir tal informação em seu ensaio. Entretanto, entende que escrever o embate seria uma forma de extirpar a aflição que sentia naquele momento: “Pode ser que, escrevendo, a lembrança do que houve deixe de afligir-me. Só. Não creio que ilumine **A rainha dos cárceres da Grécia** e nem sequer o ato de escrever” (LINS, 1976, p. 110). Como também já informamos, ele fica tão abalado com o fato de faltar a Heleno o membro norteador do romance de Julia que se deixa levar por questões pessoais, cogitando a hipótese de não mais se dedicar ao livro: “Por isto, em definitivo, incluirei

aqui as últimas anotações. **A rainha dos cárceres da Grécia**, sem que uma vírgula se deslocasse, sofreu uma transformação interior” (LINS, 1976, p. 116).

Entendemos que a busca do professor ao ler e reler **A rainha dos cárceres da Grécia** simboliza também a busca por Julia e por ele mesmo, como afirmamos acima. Na mesma direção caminha a escrita desse seu estudo, como também apontamos. Confessa o professor:

este livro talvez seja, quem sabe?, não o *testemunho de quem conheceu a romancista* [...], 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 a uma sombra. [...] Ou o que procuro iluminar é o meu próprio 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, 1976, p. 185, grifo do autor)

No início, ele havia decidido que o tema de seu escrito seria a obra, não a autora, pois falar sobre Julia seria interessante só para ele, que conviveu com ela, ainda que fizesse dela um perfil biográfico. Entretanto, percebemos que o desenrolar dos dias e das lembranças fazem com que ele deixe entrar traços dessa mulher que ele tanto amou e tanto queria desvendar.

O professor deseja escrever seu estudo como um dos “apreciadores não de todo obtusos do romance” (LINS, 1976, p. 6). A partir daí, faz planos para o seu ensaio durante “[p]arte do mês de junho e metade das férias escolares” (LINS, 1976, p. 7), todos eles sem sucesso. Mas, no dia quinze de julho de 74, acredita ter encontrado a solução. Ao entender que o ensaio literário, devido a convenções, pressupõe um “narrador oculto”, julga ser inviável a incursão do discurso pessoal nesse gênero. Como, então, escrever um ensaio pessoal, já que ele, professor, não se furtaria de inserir suas opiniões e sentimentos? A proposta é a de subverter a prática ensaística acadêmica corrente em sua época:

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em conseqüência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, se impõe mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorreram. (LINS, 1976, p. 8)

A decisão do professor, então, acaba por conjugar dois gêneros a fim de atingir seus objetivos: deseja realizar um ensaio que seja pessoal, por isso escolhe a forma diário; ao mesmo tempo, quer para esse diário leitores, então usa certos caracteres ensaísticos. Assim, propõe um ensaio “entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto no vagar e no qual irá imprimir-se o fluxo dos dias” (LINS, 1976, p. 8). Seu objetivo principal será o de descobrir, no romance de Julia, o que há nele de “elaborado e pessoal” (LINS, 1976, p. 9).

Para cumprir esse objetivo, sua escrita é planejada da seguinte maneira: primeiro, realiza um resumo do enredo, depois comenta sobre as personagens para, a partir daí, refletir sobre tempo, espaço e narrador. Como já citamos anteriormente, o professor diz que o ensaísta se arma de ferramentas para separar o que é fundido no romance, ou seja, suas categorias narrativas.

À medida que vai escrevendo, vai comentando e analisando o próprio método de escrita, dado que a forma do diário é uma espécie de *work in progress*. Chega, por exemplo, a se questionar se deve ou não inserir as páginas do romance quando fizer citações de seus trechos, concluindo que talvez não seja necessário e que seria possível ele não situar outras eventuais citações que fizer. Mas o que acontece é uma mescla: algumas citações são transcritas e/ou comentadas em rodapé, outras são apenas aludidas.

Quanto ao gênero ensaio, o professor comenta sobre a erudição, para ele um “ornato indispensável ao gênero” (LINS, 1976, p. 42). Assim, seu ensaio conterà “um vistoso simulacro de erudição” (LINS, 1976, p. 42). Essa informação soa irônica, posto que, anteriormente, ele diz que está lendo textos pouco familiares, e que nomes e obras incomuns aparecerão em seu texto como a erudição que o ensaio exige. Em outras palavras: para um ensaio ser considerado de qualidade, deve contar com referências obscuras, o que indicaria um grau maior de erudição de seu autor.

Além disso, devido ao fato de ter como objeto um romance tão singular, o professor, como autor desse estudo, deve descrever a obra de Julia “com cautela e desejo de exatidão” (LINS, 1976, p. 98). Ele também deixa bem claro que não é um crítico literário nos moldes universitários, pois assume que a obra de Julia apresenta meandros obscuros impenetráveis aos seus olhos. E essa visão “provocará náuseas no crítico digno e que adota, ante a obra literária, uma postura solene, como implicitamente legislam os centros mais prestigiosos. Não sou, porém, um crítico

digno, nem sequer pretendo ser um [...]” (LINS, 1976, p. 143). Ele se assume como “um homem sensível e enlutado, portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou”, fato que lhe confere “liberdade para conduzir o [seu] livro, aventura intelectual e também, à sua maneira, ato de amor” (LINS, 1976, p. 143).

Outro aspecto que tange o gênero híbrido por meio do qual decidiu dissertar sobre o romance de Julia é o ineditismo desse objeto. Para o professor, comentar sobre uma obra inédita implica na ampliação do “risco de limitar o alcance de suas significações” (LINS, 1976, p. 171).

Dadas as características do escrito do professor, vejamos como ele aborda temas como a palavra, a escrita e o escritor em geral. Ao discorrer sobre Rônfilo Rivaldo, uma das personagens de Julia, informa que, analfabeto, funda uma escola, demonstrando que seu amor à leitura faz com que a divulgue mesmo sem a conhecer. Ele é reflexo da relação entre a escrita e algumas culturas primitivas, como o povo bambara, que acredita que a palavra emana sabedoria se pronunciada, falada. Para os celtas, povo antigo, certas tradições tinham de ser propagadas oralmente, pois “[a] escrita, imutável, representaria a morte” (LINS, 1976, p. 49). O protegido de Rônfilo, Alberto Magno de Titivila, carrega no último sobrenome o peso de *Titivillus*, “alcanha familiar entre os monges da Alta Idade Média, [...] o demônio da transcrição infiel: ocioso, instalava-se nas *scriptoria*, induzindo ao erro os copistas” (LINS, 1976, p. 49). Todas essas informações sobre a escrita são resultados da pesquisa do professor, tendo como motivadores os nomes com que Julia batizou suas personagens.

Quanto à escrita literária, o professor escreve que há dois modos distintos de produção: o culto e o poético, sendo que

[o] primeiro reflete sempre as leituras do escritor, selecionadas em áreas consagradas pela tradição, e aspira a uma certa elegância; o segundo, propenso a explorar o informulado e o rústico, sonda em vários planos as jazidas populares e ignora a herança cultural ou combate-a. (LINS, 1976, p. 68)

Como exemplos de obras alinhadas a essas duas correntes de escrita literária, estariam, no modo culto, Machado de Assis e seus aforismos e, no modo poético, **São Bernardo** e **Grande sertão: veredas**. **São Bernardo**, mesmo ligado a

certo realismo, se apresenta como escrito, e **Grande sertão: veredas** finge uma oralidade que o próprio texto, em sua extensão, contesta.

A escrita, por meio do professor, também é ligada ao tema do esquecimento e da memória. A escrita, como dizem seus estudiosos, é uma forma de evitar o esquecimento e conservar uma memória, fixando um dado conteúdo. Como abordamos em nossa dissertação, o professor cultiva a memória para evitar o esquecimento. E isso ele faz por meio da escrita. Além da remissão à presença de Julia, o professor tenta, com seus escritos, não esquecê-la. Outra possibilidade é o entendimento do gênero ensaio e suas implicações como forma de divulgar a produção da escritora, o que é um meio de mantê-la viva, na memória tanto individual quanto coletiva. No primeiro dia de fevereiro de 75, o professor confessa que os manuscritos de Julia são para ele uma salvação, só não sabe do quê. Em que sentido a escrita pode ser salvadora? No caso dele, é o meio que encontrou, como vimos, de buscar e conservar a vida e a obra de Julia, prestando-lhe um tributo póstumo, além de buscar a própria identidade. Os manuscritos de Julia são a força motriz para o não esquecimento, para o salvamento da amada e de si mesmo.

Em mais um momento em que o professor tece comentários sobre o romance como criação artística, quando compara a sua leitura de **O vermelho e o negro** na juventude e na maturidade, aborda também a questão do escritor tradicional em oposição ao moderno, tomando como base o produto, ou seja, o romance:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipnose?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acrediteis em mim? Melhor. Isto é fala e artifício.” (LINS, 1976, p. 63)

Segundo o professor, o leitor é, de certa forma, condicionado pelo tipo de romance que lê ou pelo tipo de romance que é produzido em sua época ou ainda pelo seu grau de maturidade. Aí reside a importância do escritor, pois a narrativa tradicional se orgulha das dissimulações que carrega para conduzir a leitura, já o escritor moderno se orgulha justamente do oposto: de mostrar que o seu romance é artifício, é criação artística. Esse é o entendimento de Monegal (1979, p. 157)

quando afirma que, na América Latina dos anos 60 e 70, “o romance, ao questionar sua estrutura e sua textura, pôs em questão sua linguagem e converteu o tema da linguagem narrativa em tema do próprio romance”.

O espírito do professor se encontra tão imbuído do seu intento que ele estabelece analogias entre o trabalho do escritor e as atividades que desempenha em seu cotidiano. No dia vinte e oito de janeiro de 75, vai ao barbeiro, Vicente, que estava no ofício havia vinte anos, tendo levado dez anos só para aprender a amolar a navalha na correia. Segue o diálogo e a comparação do professor:

Observando Vicente, meu barbeiro, no ofício há mais de vinte anos, amolar a navalha na correia, pergunto em quanto tempo aprendeu a fazê-lo.

- Dez anos.
- Com sete ou oito, ainda não sabia?
- Não, e alguns barbeiros não aprendem nunca.
- Como é que você sabe que a navalha pegou o fio?
- Sinto na mão. Mesmo de olhos fechados.

Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como o fio se revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca. (LINS, 1976, p. 96-97)

Da mesma forma que o barbeiro demora a aprender e dominar a técnica da amolação de suas navalhas, seu instrumento de trabalho, o escritor delonga no seu aprendizado de dominar a linguagem. Só depois de muito exercício e paciência é que consegue chegar ao nível de afiar suas palavras e senti-las ao toque. Essa ideia nos faz lembrar do possível escritor de “Pentágono de Hahn”: em fase de busca da linguagem escrita, ele entende que deve amestrar as palavras, pois, sem o domínio do escritor, são “potestades inúteis”. Elas seriam, então, o instrumento usado no manejo de seu ofício, o de escrever. Em **Guerra sem testemunhas**, Lins adverte que os trabalhos manuais são os mais indicados ao escritor:

Os ofícios manuais, cuja variedade é inumerável e que a nossa formação, ao contrário por exemplo da norte-americana, repudia como indignos do intelectual, seriam exatamente – continuamos a pensar no ficcionista – os mais apropriados. Sobre liberarem o futuro escritor ou o escritor atuante de quaisquer vínculos com o Estado ou com instituições ligadas às classes dominantes, ocupam as mãos, ligando-o a coisas concretas e deixando a mente livre às suas explorações. (LINS, 1974, p. 27)

Vimos que Julia, em seu romance, coloca como colegas de internação de Maria de França vários escritores. Esse fato merece a atenção do professor e faz com que pense no isolamento típico do trabalho de escrita:

O trabalho do escritor incita-o a isolar-se. Todas as formas de convivência lhe são familiares, mas vem o dia em que ele fecha a porta e é aí, quanto parece cortar as ligações com todos e, inclusive, versa uma linguagem pouco habitual, que ele se une aos demais. Claro, esse ato não é mágico e o escritor pode errar: na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe. Unamuno, refletindo sobre o ato poético e a vida social, fala em alguma parte na “espessa crosta de pudor que nos separa uns dos outros” e que o poeta, na solidão onde as mentiras se desfazem, anula. Os companheiros de Maria de França podem simbolicamente expressar a condição de segregado voluntário, peculiar ao escritor no ato da criação. (LINS, 1976, p. 183)

O isolamento como pressuposto do trabalho do escritor é um tema que pode ser visto em abismo: Julia, ao escrever seu romance, por meio da associação da loucura dos escritores com o afastamento, indica o isolamento necessário à produção escrita; o professor, ao produzir o seu ensaio, cada vez mais se retira para concluir o seu objetivo; por último, pensamento semelhante é exposto por Lins em **Guerra sem testemunhas**.

Ainda se referindo aos loucos escritores do romance de Julia, o ensaísta deseja encontrar neles

o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal. (LINS, 1976, p. 185)

Essa colocação do professor reafirma o caráter de pária social do escritor a que Julia se referia em sua prece, encontrada nos papéis que deixou quando morreu. O professor assume a ideia de que o ato de escrever literatura, apesar de ser um ato artístico, não é uma atividade que recebe, da sociedade em geral, reconhecimento. Acreditamos que há uma referência à censura social quanto à produção literária quando o professor diz que existe um lado negro em ser escritor em um “país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido”,

onde se exerce a escrita *vigiada*, como se fossem “retardados que vêm passar em casa o Natal”.

A partir daí, conclui que o que Julia mostra e julga com a inserção dos escritores em sua obra é o outro lado da sociedade, a do lado de fora, o que ele chama de “lado de lá”. Essa expressão o faz pensar se é ou não um escritor:

Vai alguém na curva dos cinqüenta, um amador dos textos, às voltas com o texto amado entre todos, por sabê-lo erigido na sua convivência, nos anos mais significativos que até então conheceu. Vai, dia após dia, anotando como pode sua íntima viagem nesse texto, obediente a vozes que a princípio acredita conhecer, certo de que nada virá surpreendê-lo, alterar a constituição de sua vida, assim vai e eis que um advérbio, *lá*, revela de improviso a ambição ignorada. Algo novo e grave lhe ocorreu: é um escritor e com isto assumiu a clausura, o internamento. Mas não me deixarei seduzir. Não, não sou um escritor e sim alguém que se aventura, cauteloso, no envolvente universo da escrita. Alguém que se imiscui numa cultura estranha e assimila seus valores. [...] Sua intenção é voltar. (LINS, 1976, p. 186)

Ele, homem de cinquenta anos que escreve sobre o seu romance preferido, ao usar o advérbio “lá” para se referir às pessoas que estão de fora da produção literária, estaria assumindo o seu afastamento se inserindo na categoria de escritor. Essa proposta, a de se colocar como um escritor, apesar de bastante sedutora para ele, que sempre admirou os romances que lia, é refutada, uma vez que pensa ser apenas um aventureiro no campo da escrita. Seu intuito não é ficar do “lado de dentro”, mas conhecê-lo ao estudá-lo e depois retornar à sua vida habitual.

Todavia, parece que o terreno onde o professor se aventura cautelosamente exerce cada vez mais forças sobre ele. Vimos que, de tanto ler, seus olhos e seus sentidos lhe traem. Tem acessos, fica doente, esquece-se de coisas, como o próprio nome. Entende que era para Julia um benfeitor, assim como o Súpeto o era para Maria de França. Sabe que uma transformação se aproxima. Na última e mais longa entrada do diário, a do dia vinte e três de setembro de 75, encontra-se à noite, em casa, e vê um animal magro de sujo, como um gato, em seu tapete. Segurava o professor o **Curso de Linguística Geral**. Seria aquele bicho Memosina, a gata de Maria de França, a que se esqueceu de sua condição de gata para morrer como rato? Para o professor, esse ser era a invenção do real, “nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia neste animal onde reinava o esquecimento e nele

começava a nascer outra memória” (LINS, 1976, p. 213). Memosina, símbolo da memória e do esquecimento no romance de Julia, será o portal para o professor. E assim, numa entrega quixotesca e fantástica, assume o discurso do Espantalho e é assimilado pelo romance da amiga:

Certo de que chegou o momento e sem saber que transformação se arma nos limites da noite, vagueio, a cabeça descoberta, o sereno noturno ardendo nos olhos e estranhando as súbitas lufadas de ar quente, como se um trem de fogo, silencioso e invisível, passasse de tempos em tempos por mim, veloz. [...] Corro as mãos informes na superfície áspera da amurada que se delinea à minha frente (mãos de pano?), vejo à esquerda uma guarita, um sino começa a bater, dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés, como um bêbado, as pedras desta cidade ladeirosa, cheia de velhas igrejas, desço [...]. [...] Lê-ô-lá! 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 [...]. (LINS, 1976, p. 213-217)

Pouco a pouco, vagando pela noite da cidade, vê um clarão e suas mãos, sem forma definida e que lhe parecem ser de pano, como as de um espantalho, tateiam o limite entre o real e o imaginário, levando-o a Recife-Olinda de Maria de França e fazendo-o assumir o lugar do Súpeto. É notável o fato de suas mãos o conduzirem ao mundo do Espantalho, tateando um muro, os limites entre os dois lados, pois foram elas que escreveram o estudo sobre o romance de Julia, além de serem a estrutura do texto dela. Ao ler e escrever sobre o seu texto predileto, o professor se transfere para ele.

Logo, resgatamos Chartier (2005) quando alega que a escrita no texto é uma tentativa de controlar os processos dessa mesma escrita. Osman Lins, ao produzir **A rainha dos cárceres da Grécia**, faz justamente isso: demonstra, desnuda os processos da escrita romanesca construindo um romance. Ao mesmo tempo, sua correspondente dialética, a leitura, é da mesma forma elevada. É colocada com prática intertextual, tanto por meio de Julia quanto do professor, e também voltada para questões exteriores à própria literatura, como alega Scholes ([199-]).

A escrita e a leitura, para Julia, são formas de fugir de seus fantasmas: a família, Heleno, a filha retirada, os momentos de insanidade. Julia entende a leitura

como forma de se atingir o seu objetivo de ser uma escritora. Como escritora, entendia que seu ofício era uma forma de denunciar as mazelas sociais, de prestar um serviço à sociedade, dispensando qualquer consequência egoísta que poderia ocorrer dela. Era um ato de amor à humanidade, à sociedade da qual era parte.

Para o professor, a escrita e a leitura foram formas de fugir da solidão propiciada pela morte de sua amada. Nesse sentido, se aproxima das funções desse par em **O visitante**. Mas, bem antes de se envolver com Julia, o professor era um leitor viciado e insone, nos dizeres de Piglia (2006), e isso refletiu em sua saúde ocular e, por que não, em sua saúde mental. Teria ele experimentado um momento de insanidade e, como Quixote, vivido o que lia? Não se sabe, pois, como no romance de Julia, o desfecho é aberto. Sendo um leitor fanático, pesquisou sobre vários assuntos, aproximando-se de Abel, que era uma espécie de leitor pesquisador. Nesse sentido, Julia se liga a Abel, pois, para produzir a sua obra, voltou-se exacerbadamente à leitura. Como para Abel, o amor é importante para o professor, pois esse sentimento acaba por motivar as buscas de ambos, fazendo com que fossem amantes de mulheres cujos maridos eram insensíveis não só à leitura, mas também ao convívio conjugal.

Por outro lado, a escrita do professor, misto de ensaio e diário, uma conjugação entre a objetividade e a emoção, foi uma forma de trançar a homenagem póstuma, a preservação da memória e a busca da identidade do outro, bem como da própria identidade. Mais uma vez remontando a **Avalovara**, o momento em que se vê como Súpeto corresponde ao momento em que Abel morre nos braços de sua amada: é a realização plena, a conclusão da busca. O professor e Julia cultivam escritos íntimos; o professor faz escrita e leitura críticas, bem como leituras literárias, e Julia lê e escreve literatura. Há, então, o adensamento de todos os sentidos de escrita e leitura a partir de **O visitante**. Leitura e escrita são, assim, componentes imprescindíveis que movem e demovem as personagens de Lins em suas trajetórias, e **A rainha dos cárceres da Grécia**, nesse sentido, é uma realização que atinge, pela fusão desses dois elementos, o seu nível mais alto.

CONCLUSÃO

A meu ver, existe continuidade em minha obra. [...] Vejo então [na releitura de minhas narrativas,] como muitos motivos presentes em livros mais novos já aparecem, embrionários, nos livros anteriores. Além disso, poderia mencionar uma continuidade talvez importante: a da minha inquietude, responsável pela busca de novos rumos e não pelas aparentes rupturas.

Osman Lins, **Evangelho na Taba**, p. 266.

Vimos que nosso trabalho foi motivado pela inquietante presença da leitura e da escrita na narrativa ficcional de Osman Lins. Questionamo-nos, então, sobre o significado, em sua obra, da inserção de cenas ou considerações sobre a leitura e personagens leitoras.

De acordo com Wolff (*apud* ISER, 1996), a ficção do leitor no texto faz parte do que o autor entende como leitor. Inúmeras são as obras de nossa tradição ocidental e brasileira que destacam o ato de ler e a figura do leitor, cada uma com sua especificidade, como exemplificamos no primeiro capítulo da primeira parte de nosso trabalho. Em relação à obra de Lins, essa assertiva de Wolff se revela verdadeira, se levarmos em conta a sua preocupação com os leitores em seus ensaios combativos e em suas entrevistas. Ele se interessava pelo “bom leitor”, ou seja, aquele capaz de realizar uma leitura intra, extra e intertextual, além de ser um defensor de uma política de incentivo ao ato da leitura.

De modo análogo, em relação à escrita, nos cabe perguntar: qual a relevância de Lins ter inserido o tema da escrita e personagens escritores? Relembremos, então, as obras analisadas.

O visitante é um marco: é a primeira obra de Lins, seu primeiro romance publicado e premiado, apesar de já ter escrito antes **Os gestos**. Consideramos também essa obra marcante por ser o início da abordagem dos temas da leitura e da escrita nas produções ficcionais de Lins. Nele, as personagens Artur e Celina transitam por atividades relacionadas aos aspectos em questão, que são, inclusive, determinantes de suas personalidades e destinos.

Em primeiro lugar, é notável a divisão do romance em três cadernos, o que indica uma relação com a profissão dos protagonistas (professores). Pensamos que, num sentido mais amplo, essa divisão seja uma referência também ao fato de ser a primeira obra publicada de Lins, ou seja, o exercício de sua escrita romanesca.

Há que se considerar o fato de Artur e Celina serem professores. Essa profissão define uma relação quase que imediata com os atos de ler e de escrever. Entretanto, os dois encaram essas ações de formas diferentes. Podemos afirmar que há um equilíbrio na narrativa devido ao fato de Artur estar mais relacionado à escrita e Celina mais influenciada pelas leituras que faz. De qualquer forma, não é demais reforçar que, no romance em destaque, as duas ações são ligadas a atividades mais pessoais e íntimas, talvez pela influência das suas características intimistas.

Se pensarmos nas epígrafes bíblicas presentes no romance, entendemos que o leitor empírico, ao lê-lo, teria de mobilizar, segundo os conceitos de Eco (2008a) e Goulemot (1996), a sua enciclopédia, a sua biblioteca interior. Como apontamos, a leitura da Bíblia não é imprescindível para a compreensão da trama que envolve Artur e Celina, mas dá pistas da trajetória dessas personagens.

Celina, além das leituras referentes ao trabalho, se dedica à **Bíblia** e a romances, possivelmente de histórias românticas. Suas preferências indicam que é uma leitora que oscila entre a vigília, por meio da leitura edificante das escrituras sagradas, e o sonho, pela leitura dos romances. Tais leituras casam com sua personalidade otimista e idealizadora. Nesse sentido, acredita que as boas obras são capazes de transmitir ensinamentos. Se ela tem essa crença, é porque deixa entrever, como Proust (1989), que a leitura é uma forma de comunicação na solidão, posto que podemos dizer que essa prática, para essa personagem, é uma forma de preencher seus dias solitários de solteira, cuja família morrera.

Além de o narrador informar essas duas leituras de Celina, há outras duas cenas que se destacam, que é quando entra em contato com os versos medíocres de Artur, mais ou menos na metade do romance, e com o **Missal**, no desfecho. Pela sua opinião acerca dos poemas de Artur, observamos que Celina não é uma leitora tão ingênua. Ela realiza um juízo crítico sobre os temas e imagens presentes nas composições do amigo, denotando que tem domínio de certas características do gênero lírico e de sua evolução. Segundo sua leitura, os versos de Artur são anacrônicos, numa má acepção do termo, refletindo um romantismo gasto.

Essa leitura dos versos ruins de Artur fez com que ela percebesse o descompasso entre o que ele demonstrava ser (pela aparência, pelos gestos e pela fala) e o que ele escrevia. Para ela, há uma contradição gritante entre o homem e o poeta. Celina se mostra como uma leitora em sentido amplo, na acepção de Manguel (2000), pois, pela observação que faz do amigo, constrói sua imagem. Paradoxalmente, a leitura dos versos desperta a compaixão e o desejo de Celina em relação a Artur. Portanto, essa cena de leitura é decisiva nos rumos que sua vida vai tomar.

Outro momento decisivo de leitura da professora é a do **Missal**. Lido tantas vezes por ela em outras ocasiões, dessa vez ela tem a impressão de que realmente está alcançando seu sentido. Isso porque tinha abortado o filho que esperava e porque era Natal, data que marca o seu catolicismo esquecido e o nascimento de uma criança, o menino Jesus. Esse instante é revelador porque é a partir dessa leitura que Celina resolve engravidar novamente de Artur e expiar a culpa pelo aborto perante a sociedade. Só que, a essa altura, descobertas as artimanhas de Artur, ele lhe impunha tanta repugnância que não conseguiu cumprir esse plano.

O percurso da leitura de Celina, ou seja, suas leituras da **Bíblia**, dos romances, dos poemas medíocres de Artur e do **Missal**, é determinante na condução de sua virtude religiosa, de sua queda e de sua tentativa de reedificação. Pela construção de sua figura, observamos uma aproximação da *mise en abyme* da enunciação que, nesse caso, seria a presença do receptor no ato da recepção. Só que Celina não é a narratária de **O visitante**, ou seja, não há a reduplicação explícita exigida por Dällenbach (1977), mas é mostrada, no interior do romance, como leitora de outros textos.

Artur, por sua vez, lê quase que somente pela obrigação do trabalho. Para ele, a leitura de romances é uma ilusão de jovens. A leitura não ensina, quem ensina é a vida, as experiências observadas e vividas. Essa sua crença é indício de sua personalidade mais realista e pessimista.

Ele representa melhor a questão da escrita, pela produção de versos. Escreve-os com capricho num caderno especial. Segundo ele, nunca os havia mostrado a ninguém, somente a Celina. Mesmo escrevendo poemas, Artur os considera como íntimos, pois acreditava que esses escritos pessoais não deveriam ser divulgados. Pode ser que, por trás dessa ideia, tenham existido pretensões literárias de um poeta fracassado. Ele informa também que essa sua produção era

uma forma de distração, e daí observamos que a escrita é entendida como escape da realidade: pelos versos, ele transcendia a realidade sem graça de seus dias, fantasiando uma vida de paixões violentas. No enredo, a escrita de Artur é crucial pois é por ela que Celina acredita ter adentrado no mundo interior de seu amigo, sendo então a porta para sua queda. Depois que o envolvimento com Celina chegou a um nível socialmente comprometedor, acabou por parar de escrever, visto que novos versos poderiam ser a prova de seu envolvimento com a professora. Nesse nível, a escrita é considerada comprometedora, denunciadora, se pensarmos no entendimento de que o que é escrito é verdadeiro.

Celina escreve um diário, também como forma de fugir da solidão. Ela era uma mulher solitária, apesar da amizade de Rosa. Perdera os pais, morara com o irmão e a cunhada, não se casara: por esses motivos, pela ausência de ter com quem dividir a vida, viu na escrita um meio de se distrair, de operar uma catarse de seus sentimentos. Entretanto, depois de se relacionar sexualmente com Artur e por sugestão dele, abandona o antigo hábito, rasgando inclusive algumas das páginas em que o professor aparece, com receio de que algum dia ele caia em mãos alheias. Mais uma vez, a escrita é entendida como denunciadora.

Há também, como vimos, a presença da carta de Celina e do bilhete de Rosa. Ditada por Artur, a carta indica a submissão da protagonista por ele, pois esse documento seria, caso o envolvimento estourasse na pequena cidade onde moravam pelas desconfianças de Rosa, a prova de que esta era mentirosa. Artur acaba por usar Celina numa vingança contra Rosa. Essa vingança acaba com a amizade de anos entre as duas e causa a morte da amiga de Celina. O bilhete, por sua vez, foi uma tentativa de Rosa reatar a relação com Celina e também de alertar a amiga do caráter de Artur. Enigmático, esse bilhete foi que mostrou a Celina o que realmente aconteceu: Artur semeou, na comunidade, sua história com Celina, apenas trocando seus nomes pelo de Rosa e pelo do primo desta.

Logo, a leitura e a escrita em **O visitante** estão ligadas à individualidade e às relações íntimas de suas personagens. Tanto uma quanto a outra são encaradas como meios de fugir da solidão e da realidade insossa à qual pertencem.

Em **Nove, novena**, percebemos uma abertura quanto a esse intimismo da leitura e da escrita. Apesar de observarmos certos contatos entre personagens, aqui vemos acepções um tanto diferenciadas das que enxergamos em **O visitante**.

Para tanto, foi necessário estabelecer o lugar de **Nove, novena** na trajetória de Lins. Esse volume de nove narrativas é o marco das inovações do autor, da inauguração de sua fase de maturidade, de afirmação da sua escritura. **O visitante** tratava, em suma, da leitura e da escrita como distração e fuga da solidão, atendendo, portanto, a necessidades íntimas e imediatas de suas personagens. Em **Nove, novena**, a escrita é tomada como forma de registro, artístico ou não, e como continuação da vida. Nesse sentido, a leitura é o meio de acessar o que não deve ser perdido, o que deve ser propagado, levado ao conhecimento dos homens nos tempos posteriores.

Quanto à questão da escritura osmaniana, se pensarmos no conceito de Barthes (2004), concluímos que se configura nas escolhas do autor ao falar sobre o mundo e também sobre a própria literatura, não escondendo o trabalho do escritor. Vimos que, quanto ao fato de Barthes anunciar que a escritura não é comunicação, há uma discordância quanto à obra de Lins, pois ele, apesar de não produzir narrativas tão “acessíveis”, tinha o intuito de se comunicar com o povo com quem dividia a sua língua, sobretudo. Sob essa perspectiva, **Nove, novena** é, para o leitor empírico, texto de fruição, que exige dele uma leitura participativa, pois deve articular as partes para que se chegue a uma totalidade.

A escrita em **Nove, novena** é, então, um elogio do texto literário como discurso, enunciação, trabalho do escritor. Por isso podemos afirmar que ela se destaca mais do que a leitura nesse volume. A escrita é também entendida como perpetuação, como registro, como criação e a leitura, prática feita pelos homens no passar dos tempos, é a forma de vivificar a fixidez desses registros.

Observamos, assim, esse entendimento da escrita e da leitura em quatro das nove narrativas desse livro: “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Na primeira delas, que é também a que abre o volume, temos, na personagem masculina sem nome, o tema do escritor frustrado. Assim como Artur, ele se vê impotente diante da vida, pois teve seus sonhos podados pelo pai e também pela esposa. Escreveu versos na adolescência e, nessa época, tinha a intenção de ser um grande poeta, como Goethe. Nesse sentido, esse homem se afasta um pouco de Artur, pois neste a pulsão artística não é tão latente. Tinha orgulho dos seus versos, mostrava-os à namorada da época, que os lia demoradamente. Mal sabia ele que a namorada também escrevia versos. Ela só não entregava ao rapaz para que ele lesse. Uma

possibilidade que levantamos é a de que ela, com seus versos de adolescente, exercitava seu talento artístico, que na vida adulta se revelou nas artes plásticas. Aqui podemos fazer uma comparação com Julia Marquezim Enone e com o próprio Lins: Julia, antes de escrever **A rainha dos cárceres da Grécia**, lia muito e carregava, em sua bolsa, manuscritos que jamais mostrou a alguém. Lins, como vimos na Introdução, escreveu um romance antes de **O visitante** mas, por acreditar ser imaturo, não levou a público. Assim, a pintora de “O pássaro transparente” demonstra o tema da elaboração do projeto artístico. Seus versos seriam sua fase embrionária, para depois apurar seus sentidos e descobrir sua arte de fato. O seu ex-namorado, ao contrário, como tinha muito orgulho do que escrevia, sem ter um apuramento crítico, cumpriu o destino traçado pelo pai.

A leitura, nessa narrativa, é vista também na figura da artista plástica, quando o homem se lembra de como ela lia os versos que ele escrevia. Ele acreditava que ela, ao se demorar na leitura, não entendia o que ele produzira. Depois, ao vê-la artista, conclui que sua leitura era de sondagem, uma leitura até mesmo crítica. Só que ela também se eximia de fazer quaisquer comentários. Como Celina, a artista tinha o seu entendimento crítico, mas guardava para si, talvez como parte do seu talento em fase embrionária. A leitura era, assim, uma prática construtiva de seu plano estético, que necessitava de tempo, dedicação e trabalho. A leitura demorada, logo, não era de ignorância, mas de reflexão, no sentido mesmo de microscopia que Piglia (2006) propõe.

“Um ponto no círculo”, por sua vez, não traz explicitamente leitores ou escritores, mas podemos inferir que a mulher, pela sua narração e seu conhecimento, trave contato direto com o texto escrito. Há o encontro de duas personagens, uma mulher e um homem, desconhecidos. Nesse encontro, sem trocar sequer uma palavra, se envolvem sexualmente. Pelo discurso feminino, entendemos que a escrita, como prática humana, é vista como forma de perpetuação, de fixação do patrimônio produzido pela mente. Ela é fixa somente em sua concretude, pois, a partir do momento que alguém a acessa, se transforma. Essa ideia pode ser depreendida, por exemplo, de estudiosos como Higounet (2003) e Havelock (1996).

Ao comparar a escrita com os fósseis, em referências ao Egito Antigo e ao furacão que, em 1924, assolou o Golfo do México, a mulher, por meio do ornamento linguístico, indica que a escrita, como os fósseis, capta a essência do representado

e nos proporciona o triunfo da perpetuação das produções humanas. Nessa acepção a leitura, como correspondente dialética da escrita, é semelhante ao trabalho do arqueólogo, que reconstrói mundos a partir de um fragmento ou de um fóssil completo. Esse entendimento de leitura arqueológica encontra respaldo na ideia de leitura participativa e também microscópica.

Já “Pentágono de Hahn”, quanto à escrita, trata majoritariamente da fase de busca do escritor literário, por meio do homem em processo de divórcio que volta à cidade natal, à procura de suas origens. A busca da identidade, portanto, coincide com o início da busca pela escrita. Nesse sentido, esse escritor é o embrião da busca do eu e da arte que Abel empreenderá em **Avalovara**, bem como mantém traços de semelhança com a busca da escrita e da identidade do professor de **A rainha dos cárceres da Grécia**. Observamos que a busca pela escrita literária é refletida no que Lins apregou em **Guerra sem testemunhas**. Para o possível escritor de “Pentágono”, a escrita se assemelharia ao artesanato: as palavras, como instrumentos, deveriam ser manejadas, dominadas. Além disso, para ele, a escrita seria a saída do exílio interior em que se encontrava. Esse momento em que está em sua cidade, com a presença de Hahn, é epifânico por promover, em seus pensamentos, a interpenetração entre passado e presente, o que faz com que ele tenha o desejo de registrar, de escrever. Ao ouvir o homem do olifante, na despedida de Hahn, tem essa certeza e também entende que deve entregar seus escritos ao público, pois são os leitores, no ato da leitura, os seres capazes de vivificar o escrito.

Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, vimos que a escrita é tematizada nos sétimo e nono mistérios, onde ela é vista como forma artesanal e de criação. O sétimo mistério mimetiza, ornamentalmente, um tecido, numa indicação metafórica ao texto escrito: as palavras são como os fios que, juntas, formam um tecido, um texto. Há referências também aos trabalhos de linha artísticos, como o crochê, o brocado, o bordado, que podem ser comparados, portanto, ao trabalho artístico com as palavras, que é a literatura. Nesse mistério, Joana Carolina (assim como também Natividade, Hermelinda, Hermenilda e Julia, nos dois romances subsequentes), se dedica aos trabalhos manuais feitos com linha. Nesse ponto, poderíamos afirmar uma espécie de *mise en abyme* do enunciado, pois a atividade de Joana é refletida pelo próprio ornamento. Laura, uma das filhas de Joana, é quem narra esse trecho,

mostrando as dificuldades da família em Serra Grande e o bálsamo que foi o convite para se mudarem para o Engenho das Queimadas.

No nono mistério, a palavra escrita é tematizada numa espécie de iluminura, pois há a construção de uma coluna com palavras justapostas, todas relacionadas à escrita. Esse mistério trata da dupla criação do mundo: a primeira é a criação propriamente dita, a divina. A segunda é a criação do homem por meio da nomeação, da palavra, da escrita. A palavra, mais uma vez, é tida como forma de fixação do pensamento humano, pois distingue, ordena e recria o mundo. Esse mistério é narrado por Miguel e Cristina, um casal que foge dos desígnios familiares. Joana Carolina, pelo dom da palavra, do convencimento, ajuda os dois a terem o casamento abençoado pela família da moça. Nesse aspecto, teríamos uma relação de proximidade, assim como no sétimo mistério, entre o ornamento e o mistério em si, ao modo da *mise en abyme* do enunciado.

A leitura, nessa narrativa, não é abordada de forma tão explícita, mas entendemos que a atividade desempenhada por Joana, que era professora, assim como Artur, Celina, Rosa e o ensaísta de **A rainha dos cárceres da Grécia**, exigisse dela uma dedicação a esse ato. O marido de Joana é rapidamente descrito a partir de sua relação com os livros. Gostava muito de ler, demonstrando ser aquele leitor que cultivava um mundo interior, sem muito pragmatismo. Em relação aos mistérios abordados, em especial o nono, afirmamos também que a leitura é o que faz com que o homem ilumine (ou não) os sentidos que a escrita adquire ao longo dos tempos.

A aventura de Abel em busca da escrita, e também do amor, é o fio condutor de **Avalovara**. Se **Nove, novena** ampliou o sentido de escrita e também da leitura presente em **O visitante**, passando a considerar a escrita como prática de fixação do pensamento humano e também como forma artística, além da leitura como reconstrução arqueológica, **Avalovara** se voltou justamente para o caminho da escrita como procura artística e da leitura como forma de conhecer e compreender, além do escrito, o mundo. Vemos, então, Abel passando pelas três fases do escritor admitidas por Lins em **Guerra sem testemunhas**, correspondendo aos momentos que dividiu com as três mulheres que marcaram sua vida.

Ocupando lugar de destaque no conjunto da obra osmaniana, **Avalovara** é considerado um romance do próprio romance, numa perspectiva alegórica. Isso é comprovado, especialmente, pelos capítulos “A espiral e o quadrado” e “O relógio de

Julius Heckethorn”, que funcionam, metalinguisticamente, como manuais de leitura. Do mesmo modo que acontece com **Nove, novena** e também com **A rainha dos cárceres da Grécia**, talvez em menor proporção, **Avalovara** é, para o leitor comum, um texto de ruptura, de crise, de abalo das convenções. Exige muito a sua participação, pois é o leitor quem escolhe a melhor maneira de lê-lo, uma vez que não tem “começo nem fim”. Quanto à escritura osmaniana, vimos que o gosto pelo enigma, antecipado pelo bilhete de Rosa, passado aos ornamentos de **Nove, novena**, chega a **Avalovara** na rigorosa estrutura geométrica e palindrômica.

Logo, optando pela sequência cronológica dos eventos na vida de Abel, vimos que três momentos são decisivos em sua busca como escritor: o primeiro, na Europa, em companhia de Anneliese Roos; o segundo, em Recife, com Cecília; e o terceiro, em São Paulo, com a inominada, representada pelo símbolo “☉”.

Roos simboliza a inacessibilidade da Europa. Abel, quando viveu na Europa, viajando por várias cidades, tentando encontrar a Cidade, teve seus objetivos frustrados. Roos é justamente composta por pedaços citadinos, eles subsistem em seu corpo. Mesmo interessada por Abel, foge dessa relação. O enredo justifica essa fuga pelo fato de ser casada, mas, metaforicamente, é a não conquista do Brasil em relação à Europa. Isso se espelha no relacionamento tenso entre Abel e Roos. Nesse momento, aos vinte e sete anos, ele seria um escritor iniciante: com poucos textos publicados e em busca desordenada. Roos é leitora da tradição ocidental. Nas poucas leituras que indica ter feito, demonstra a herança literária da Europa.

Cecília é com quem Abel se relaciona depois de ele ter voltado ao Brasil. Quando os dois se conheceram, o retorno de Abel completava aproximadamente quatro anos. Há indícios de que Abel, na Europa, já estivesse casado, devido ao conteúdo das cartas de sua mãe e àquelas que ele não abre, muito provavelmente as de sua esposa. Não temos muitas informações acerca dessa mulher, só sabemos que Abel, ao retornar ao Brasil, saiu de casa. Ela tentava reatar a relação e se suicidou um tempo depois da separação de corpos, provavelmente por não conseguir demover Abel de sua decisão e também por já saber do envolvimento do marido com Cecília. Ele achava que havia encontrado o amor, mas não foi dessa vez: apesar de estarem felizes, ela grávida, sofreram um acidente e ela faleceu. Cecília representa a humanidade, uma vez que era hermafrodita e composta por pessoas, trabalhava como assistente social e se interessava pelos movimentos populares. Sob esse ângulo, as leituras que faz é de literatura de cunho social e de

estudos sobre a realidade nordestina. Quando está com Cecília, Abel se encontra em fase intermediária de escrita: está escrevendo um conto, que se revela na obra como uma *mise en abyme* da enunciação. Ainda não sabe bem o porquê de escrever, mas sabe que deve continuar.

Por fim, o período em que Abel vive com *Yolanda* corresponde à plenitude amorosa e também artística: chegou o escritor à sua maturidade, ele entende o seu lugar no mundo, inclusive na luta contra a opressão. Como leitor, Abel condensa a ideia de que o escritor é o leitor do mundo. Toda essa noção encontra eco no que Lins asseverou em **Guerra sem testemunhas**. Abel já tem o livro pronto, **A viagem e o rio**, um ensaio, e deve publicá-lo. Entretanto, tem sua vida, junto à de *Yolanda*, extirpada por Olavo Hayano, o marido de sua companheira. Antes de morrer, no entanto, Abel, diante do paraíso, tem a visualização da Cidade. Logo, ao morrer, no ato sexual com *Yolanda*, tinha encontrado tudo aquilo que buscou ao longo de toda sua vida. Da mesma forma que Roos e Cecília eram compostas, também era *Yolanda*: só que esta deixava entrever, de sua pele, palavras. Esse é mais um indício da busca de Abel: ao buscar o texto e a palavra, os encontra nessa mulher. A inominada também demonstra ser leitora: na adolescência, lia o que encontrava na biblioteca do avô juiz. Adulta, casada com o militar Hayano, símbolo da opressão, usava a leitura como rebeldia, ao esconder dele as obras que lia.

A leitura, em **Avalovara**, também é vista em Julius Heckethorn durante a construção de seu relógio. Ele não lia apenas obras relacionadas ao seu ofício de relojoeiro, mas também textos antigos e desconhecidos de várias áreas do conhecimento, numa alusão de que o artista, o escritor, deve pesquisar, deve variar suas leituras para compor suas obras. Esse mesmo entendimento será usado em **A rainha dos cárceres da Grécia** em relação à produção escrita de Julia.

Consideramos então que **Avalovara**, em relação à **Nove, novena**, se portou como um direcionamento à busca da escrita artística, ampliando a noção de leitura, por meio de Abel, o escritor. Nele, a leitura é feita não só das obras, mas do mundo, na acepção já rememorada de Manguel (2006), por exemplo. A diferença da leitura de mundo que levantamos em Celina, por exemplo, se dá justamente na extensão do “lido”: Celina observava questões relacionadas ao seu íntimo, à sua relação com Artur; já Abel alarga os horizontes, buscando o entendimento não só dentro dele ou em questões relacionadas à sua intimidade, mas também ao exterior, a outras realidades. Por outro lado, no que tange as leituras das mulheres de Abel, há

aproximações com Celina, pois as leituras textuais que as quatro fazem dizem respeito às suas personalidades e realidades.

Nesse panorama, **A rainha dos cárceres da Grécia** configura o estágio final do adensamento da leitura e da escrita em Lins por somar, na figura do professor, a leitura literária, a leitura crítica, a escrita pessoal, a escrita ensaística e o acompanhamento da escrita literária de Julia, bem como colocações gerais sobre o escritor e o leitor. Todos esses níveis se inter-relacionam e se misturam, num jogo especular surpreendente, principalmente no desfecho, quando o professor se torna uma das personagens de Julia, o Súpeto.

Quanto à questão do leitor empírico e da escritura osmaniana, poderíamos dizer o mesmo que foi abordado em relação à **Avalovara**, com a diferença de que **A rainha dos cárceres da Grécia** não apresenta uma estrutura tão rigorosa, o que faz com que a leitura deste romance pareça mais fluente.

Com base no enredo, depreendemos que tanto a escrita quanto a leitura podem ser vistas nas figuras do professor e de Julia. Ele, aos cinquenta anos, resolve escrever um ensaio sobre o romance que sua amante, já morta, escreveu durante oito meses em sua companhia, sendo que viveram juntos por três anos e meio e ele nunca chegou a conhecê-la por completo. Assim, para que o seu escrito fique entre o íntimo e o público, resolve escrever o ensaio sob a forma de diário.

Esse diário já era escrito pelo professor há vários anos, funcionando para ele como anotações sobre os romances que lera. Era, inclusive, um apaixonado pelo gênero, demonstrando ser, ao longo da obra, um leitor inveterado. Lins o classifica como fanático, pois é aquele tipo de leitor que não vive sem ler, não só literatura. Sob a mesma perspectiva, lembramos das classificações de Piglia (2006): é um leitor viciado e insone.

É, como Abel, Julius e a própria Julia, um leitor que se dedica à leitura de diversos tipos de textos para um melhor entendimento das outras coisas que lê e do que faz. O romance de Julia motiva, sobretudo, a leitura de muitos outros textos no seu esforço de análise e decifração. O professor, devido ao fato de Julia ser uma escritora comprometida com a sociedade, inserindo as mazelas vividas pela camada nordestina mais pobre em seu romance, além do problema com o INPS, vai atrás de notícias de jornais e revistas que condizem com essas questões levantadas por Julia, transcrevendo-as em seu diário.

A leitura faz tanto parte de sua vida que chegou a prejudicá-lo: tinha severos problemas de visão. Não conseguimos nos esquecer de Schopenhauer (1994), quando adverte sobre os perigos da leitura ininterrupta. Esse motivo da cegueira temporária é que despertará o professor para uma sensação estranha de se encontrar dentro do romance, o que é curioso, pois suas leituras do romance de Julia o frustravam no sentido de não se ver nele, já que acolhera a romancista em sua casa e por isso, acreditava ele, ela conseguiu realizar o desejo de ser escritora. Isso, somado à advertência de Alcmena, que dissera que ele estava em todo o livro, fez com que, no desfecho, o professor se transfigurasse, como Súpeto, no romance da amada.

Escrever, para o professor, era um ato de amor, pois, em seu diário-ensaio, realizava um tributo póstumo à obra da mulher que tanto amou. Era também uma forma de tentar conhecer melhor o romance e a escritora, que não confiara a ninguém os planos de sua obra. Além disso, ao buscar Julia e seu romance, o professor acabou por empreitar uma busca pela própria identidade. Ao se ver na obra, entendeu que Julia o amou, e assim, assumiu o discurso do Espantalho, o protetor de Maria de França, que numa possibilidade de leitura, corresponderia à autora por apresentar traços biográficos dela. Não devemos nos esquecer ainda de que, para ele, especialmente no início, escrever era uma forma de preencher o vazio deixado por Julia, tornando os dias mais cheios e produtivos. Nisso, poderíamos aproximá-lo da escrita do diário de Celina e também dos versos de Artur.

É pela escrita do professor que mantemos contato com a escrita e a leitura de Julia, com o cuidado de não cair nas armadilhas da mediação feita por ele. Entretanto, admitindo que o que ele escreveu correspondia aos fatos, observamos que Julia tinha o imenso desejo de escrever e, para isso, se tornou uma grande leitora, viciada e insone, participando inclusive de rodas intelectuais do Recife. Só que ela nunca se deixou contaminar pela vaidade, vivia de modo simples, devotando seu tempo aos necessitados e às suas leituras e pesquisas. Nisso, se revelou como uma escritora preocupada com questões sociais, que inclusive são o grande tema de seu romance. Mas esse enredo é escamoteado por técnicas reinventadas pelos romances modernos, como o pastiche e a paródia, que por sua vez são recursos que apontam para as suas leituras. Ela também insere o tema da leitura em seu romance, pelas figuras analfabetas de Rônfilo Rivaldo e Maria de França.

Numa composição cujos motivos vão se revelando cada vez mais fundidos, as barreiras de tempo e de espaço são rompidas e o professor, tido como “real”, se transpõe ao texto “imaginário” da amiga. Nesse momento de carnavalização, tudo aquilo que estava “de fora” do romance, como as reflexões sobre a própria escrita e a leitura, se inserem nele, tornando-o o gênero multiforme por excelência. E é justamente esse o sentido atingido por **A rainha dos cárceres da Grécia** assinado por Lins: o romance como espaço capaz de unir, dentro de si, produção e recepção, inclusive a recepção crítica.

Por conseguinte, esse percurso nos mostra que é possível, sim, admitir uma continuidade nos temas da leitura e da escrita nas narrativas ficcionais de Lins, continuidade essa orquestrada pelo adensamento, ou seja, pela soma de sentidos à leitura e à escrita ao longo das obras analisadas. Partindo de uma esfera pessoal, passando por uma ampliação da escrita como prática humana de perpetuação, artística ou não e da leitura como a força de vivificação dessa fixação, pela busca da escrita artística e da leitura como parte fundamental desse processo, chegamos ao ponto máximo, em que todos esses elementos se espelham e se fundem, num elogio, portanto, dos atos humanos de ler e de escrever.

REFERÊNCIAS

1. De Osman Lins

LINS, Osman. **Um mundo estagnado**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

_____. **O visitante**. 2 ed. São Paulo: Martins, [19--].

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

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

_____. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979a.

_____. **O fiel e a pedra**. 7 ed. São Paulo: Summus, 1979b.

_____. **Nove, novena**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. **Os gestos**. 3 ed. São Paulo: Moderna, 1994b.

_____. **Avalovara**. 5 ed. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

2. Sobre Osman Lins

ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. **Nove, novena** novidade. Prefácio da primeira edição de **Nove, novena** (1966). Disponível em: <http://www.ermelindaferreira.com/osman/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=55>. Acesso em: 30 nov. 2009.

CANDIDO, Antonio. A espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. **Avalovara**. 5 ed. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DALCASTANGNÈ, Regina. **A garganta das coisas**: movimentos de **Avalovara**, de Osman Lins. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FARIA, Zênia de. **A rainha dos cárceres da Grécia**: metaficção e *mise en abyme*. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. (Orgs.). **Osman Lins 85 anos**: a harmonia de imponderáveis. Recife: UFPE, 2009. p. 257-274.

FERREIRA, Ermelinda. (Org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: UFPE, 2004.

_____. **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. **Osman Lins: das páginas dos livros à telas do computador**. Disponível em: <<http://www.ermelindaferreira.com/osman/index.php>>. Acesso em: 30 nov. 2009.

IGEL, Regina. **Osman Lins: uma biografia literária**. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

MEDEIROS, Ana Claudia. Religiosidade e ritualismo no romance **O visitante**, de Osman Lins. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: UFPE, 2004.

PAES, José Paulo. Palavra feita vida. In: LINS, Osman. **Nove, novena**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin, 2004. p. 293-300.

PAGANINI, Joseana. O jogo em **Avalovara**: uma metáfora da experiência artística. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. (Orgs.). **Osman Lins 85 anos: a harmonia de imponderáveis**. Recife: UFPE, 2009.

RIBEIRO, Renata Rocha. **Lâmina de vidro**: a confluência do romance e do ensaio em **A rainha dos cárceres da Grécia** e **Guerra sem testemunhas**, de Osman Lins. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2005. (Dissertação de mestrado)

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: Nove, novena** e o Novo Romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.

_____. A posse da expressão e o vulgar da vida (Uma leitura de **O visitante**, de Osman Lins). **Signótica**. Goiânia, v. 15, n. 01, p. 103-115, 2003.

_____. Do falar ao tapete (Uma leitura de **Avalovara**, de Osman Lins). **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n. 10, p. 259-272, 2007.

3. Outros textos literários

ALENCAR, José de. **Senhora/ Iracema**. São Paulo: Scipione, 1997. (Clássicos Scipione)

ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995. (Travessias)

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis)

BERGERAC, Cyrano de. **Viagem aos Impérios do Sol e da Lua**. São Paulo: Clube do Livro, 1955.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do **Quixote**. In: _____. **Ficções**. Obras Completas. v. I (1923-1949). Lisboa: Teorema, 1998. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm. Acesso em: 05 jan. 2010.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Edición del IV Centenario – Real Academia Española. Madrid: Alfaguara, 2004.

GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Trad. Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: _____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCHLINK, Bernhard. **O leitor**. 2 ed. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. 2 ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZUSAK, Markus. **A menina que roubava livros**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

4. Teoria, crítica e outros

ANTUNES, Álvaro de Araújo. Artificiosos e verdadeiros: leitores e práticas de leitura em **Dom Quixote de la Mancha**. **Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UEM, Maringá, v. 06, n. 01, p. 137-154, 2002.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 2 ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 19-60.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral-Catequética. 173 ed. São Paulo: Ave-Maria, 2007.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa P. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRESSON, François. A leitura e suas dificuldades. In: CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 25-34.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CANDIDO, Antonio (et al.). **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama**: ensaios sobre o leitor. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

CASTRO, Ivo (coord.). **Cadernos. Tomo I. Edição crítica de F. Pessoa**. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, [19--], v. XI. Disponível em: <<http://www.incm.pt/site/anexos/10174520090513095537381.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2009.

CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo C. C. de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Trad. Luzmara C. Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2 imp. Trad. Ana Mariza R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COMMUNICATIONS. Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit. Paris, Seuil, 1966, v. 8.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas)

COSTA, Luiz Angélico da. A permanência do **Hamlet**. Disponível em: <<http://www.iupe.org.br/ass/resenhas/res-040723-hamlet.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. 5 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. MF. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

FISCHER, Ernst. A função da arte. In: _____. **A necessidade da arte**. 9 ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

GIDE, André. **Journal des Faux-Monnayeurs**. 52 ed. Paris: Gallimard, 1927.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 107-116.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. Como Jamerey-Duval aprendeu a ler? In: CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 35-74.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003. (Na ponta da língua)

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York: Methuen, 1984.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **The implied reader**: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

_____. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretscher. São Paulo: 34, 1996. v. 1. (Teoria)

_____. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretscher. São Paulo: 34, 1999. v. 2. (Teoria)

JAUSS, Hans Robert (et al.). **A literatura e o leitor:** textos da estética da recepção. Coord. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUVE, Vincent. **A leitura.** Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

KOSSOVITCH, Léon. A viagem de Cyrano ao outro mundo. **Discurso** – Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, ano V, n. 05, p. 143-149, 1974.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 1996. (Temas)

_____. **A leitura rarefeita:** leitura e livro no Brasil. São Paulo: Ática, 2009. (Temas)

_____. **Das tábuas da lei à tela do computador:** a leitura em seus discursos. São Paulo: Ática, 2009. (Temas)

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** 6 ed. São Paulo: Ática, 2002.

LAUAND, Jean. **Cassiodoro e as Instituições: o trabalho dos copistas.** São Paulo: 2008. (Apostila do curso História da Educação Medieval, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo). Disponível em: <<http://www.hottopos.com/videtur31/jean-cassiodoro.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

LUNA, Verónica; NAVA, Nelisahuel. Diário, memorias y crónica. **Correo del Maestro.** n. 122, 2006. Disponível em: <<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2006/julio/anteaula122.htm>>. Acesso em 4 jun 2007.

LYONS, Martyn; LEAHY, Cyana. **A palavra impressa:** histórias da leitura no século XIX. Trad. Cyana Leahy. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 1999.

MACIEL, Sheila Dias. Diários: escrita e leitura do mundo. **Analecta.** n. 1, v. 3, 2002, p. 57-62. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf>>. Acesso em 4 jun 2007.

MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho:** ensaio sobre as palavras e o mundo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Uma história da leitura.** Trad. Pedro Maia Soares. 2 ed. 4 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MATOS, Luiz Fernando de. De como e por que D. Quixote não leu Cide Hamete, autor de **D. Quixote. Discurso** – Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, ano VIII, n. 08, p. 106-111, 1978.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

OLSON, David. **O mundo no papel**: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1997. (Múltiplas Escritas)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Texto, crítica, escritura**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Roland Barthes e o prazer da palavra. **Cult**, São Paulo, n. 100, p. 42-46, 2006.

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. In: **1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada**. v. IV, 1981, p. 115-122. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12691639813480495098213/018429.pdf?incr=1>>. Acesso em 4 jun. 2007.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PORTELA, Manuel. Prefácio. In: STERNE, Laurence. **A vida e opiniões de Tristram Shandy**. Trad. Manuel Portela, Lisboa: Edições Antígona, p. 7-52. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o_livro_dos_livros.htm>. Acesso em: 23 set. 09.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.

RUSKIN, John. **Sesame and lilies**. New York: H. M. Caldwell, 1871. Disponível em: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=6490644>. Acesso em 15 abr. 2009.

SANTOS, Cinthya Costa. Existência narrativizada: escritor como personagem em narrativas contemporâneas. In: Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2007.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura**. Trad. Lígia Gutterres. Lisboa: Edições 70, [199-].

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre livros e leitura**. Trad. Philippe Humblé e Walter C. Costa. São Paulo: Paraula, 1994.

SERRA, Antonio José. Mistério. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: < <http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/M/misterio.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

SOUZA, Olga Maria M. C. de. *A mise en abyme* em **Les Faux-Monnayeurs** de Gide. **Literatura, fronteiras e teorias**, 2005, Vitória. *Literatura, fronteiras e teorias*, 2005. p. 1-16.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 2 ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 209-254.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2 imp. Trad. Ana Mariza R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 169 - 204.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. A falácia intencional. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 639-656.

ZILBERMAN, Regina. O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, n. 03, p. 107-120, 1996.

_____. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 03, p. 117-132, 2006.

ANEXOS

Figura 1



Amen-hotep. Século XIV a. C. Fotografia pessoal de Gérard Ducher, feita em 11 mai. 2002, no Museu de Louxor, Egito. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:GD-EG-Louxor-126.JPG>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

Figura 2



DEGEORGE, Charles. **Jovem Aristóteles**. 1875. Escultura em mármore. Fotografado no Musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/mharrsch/3166492517/in/set-72157612102608881/>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

Figura 3



WEYDEN, Rogier van der. **A Virgem e o Menino**. 1835-40. Óleo sobre painel. Fotografado no Museo Nacional del Prado, Madri, Espanha. Disponível em: < <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/weyden/>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

Figura 4



VERMEER, Johannes. **Alegoria da pintura**. 1662-8. Óleo sobre canvas. Fotografado no Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria. Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/catalogue/art_of_painting.html>. Acesso em: 13 ago. 2009.

Nota: De acordo com alguns especialistas, a moça do quadro é Clio, musa da história. A coroa de louros indica glória e vida eterna, e o trompete significa a fama. Entendemos o livro como um objeto capaz de guardar e transmitir conhecimentos, fonte de saber, que é o que os nobres do século XVII buscavam. Para maiores informações, consultar o sítio oficial de Vermeer: <http://www.essentialvermeer.com/catalogue/art_of_painting.html>.

Figura 5



FRAGONARD, Jean-Honoré. **A jovem leitora**. 1770-2. Óleo sobre canvas. Fotografado na National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/fragonard/reader.jpg>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

Figura 6



DELACROIX, Eugène. **A educação da Virgem**. 1842. Óleo sobre tela. Fotografado no Musée National Eugène Delacroix, Paris, França. Disponível em: <<http://www.musee-delacroix.fr/fr/collection/peintures/education-vierge.html>>. Acesso em: 13 ago. 09.

Figura 7



BATONI, Pompeo Girolamo. **Santa Maria Madalena**. Século XVIII. Coleção particular. Disponível em: http://www.allposters.com/gallery.asp?aid=85097&apnum=1999484&LinkTypeID=1&PosterTypeID=1&DestType=7&Referrer%20=http://www.artcyclopedia.com/artists/batoni_pompeo.html. Acesso em: 13 ago. 2009.

Figura 8



AVED, Jacques Andre Joseph. **Victor Riquetti, Marquês de Mirabeau**. 1743. Museu do Louvre, Paris, França. Disponível em: <http://www.allposters.com/-sp/Victor-Riquetti-Marquis-of-Mirabeau-French-Economist-1743-Posters_i1592788_.htm>. Acesso em: 17 ago. 2009.

Figura 9



Cyrano de Bergerac. Século XVII. Gravura. Museu Carnavalet, Paris. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cyrano_de_Bergerac.jpg>. Acesso em: 22 set. 2009.