

Nota de pé de página
e espaço romanesco:
discursos de trânsitos
e traduções culturais em
A rainha dos cárceres da Grécia,
de Osman Lins

Ilza Matias de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Osman Lins é um dos autores brasileiros contemporâneos que mais provocam discussões no horizonte da leitura e da recepção do texto literário, ao reativar padrões obsoletos e resistentes do modelo estético realista, para produzir um efeito ambíguo de real e obrigar a nascer disso uma perspectiva de anamorfose ou deformação da imagem do mundo, da nação, do país.

Ele procede ao desmontamento da literatura naturalista arcaizante, reconhecidamente já arruinada, mas sustentada, pela cultura oficial, como viva e legítima. No seu trabalho de ficção, o autor exerce, principalmente, esse papel desconstrutor através da investigação das representações sociais que nos cercam e nos transformam, a todos, em atores, em personagens que engolem nossos seres reais. Sua obra romanesca participa da pós-crise da vontade de realidade que dissimula a fantasia, da qual resultam os sujeitos dispersos em papéis. Todos (e tudo) recebem o ser de

simulacro, condição para que existam instituições humanas, fundadoras das identidades e especificidades históricas como estruturas semióticas.

O autor promove o abalo do terreno literário, enquanto configuração simbólica, que participa dos processos sociais, encontrando-se entre as fontes de poder semiótico. No espaço verbal de seus livros, onde discursos se confrontam e se interpelam, regidos pela instabilidade, nada se sustenta em “mesmidades”, nem autor, nem leitor. Isso mostra que essas identificações podem aparecer e desaparecer na construção ficcional dos sujeitos e só a leitura consistirá no espaço de deliberação dos significados do texto.

Nos anos 70, período em que se localiza a produção de *A rainha dos cárceres da Grécia*, não se vive mais a crise da representação na literatura. Esta passa a ver-se como auto-referente e recusa ser substituída do real. O desaparecimento de tal crise por meados do século XIX e primeiras décadas deste século, com a modernidade, não se deu sem escândalos, nem sem derrisão. A crise esgota-se na sua “monstração”. Caberá à contemporaneidade o trabalho de luto. O romance de Osman Lins aparece, nesses tempos de pequenas fabricações ficcionais, como um dos responsáveis pelo retorno do drama na letra brasileira e nordestina. Pathos dramático que serve de recurso romanesco para ironizar o império da metalinguagem na ficção nacional.

A ironia opera, no romance, a figura do luto da representação literária e de seu poder. Polemiza, em seu interior discursivo, a literatura transformada em aparelho institucional de linguagem, que busca narrar a si própria com um grande aparato técnico, científico e analítico.

O romance origina-se do gesto criativo da enunciação irônica que declara um novo amor, uma outra intensidade dramática para a ficção, uma nova vida para a narrativa literária, subtraída do desejo de se auto-interpretar, mantendo a arbitrária pontuação subjetiva do autor.

A sintaxe fragmentária de restos, de detritos de representações culturais, de escritos canônicos, de trocadilhos homonímicos consiste no novo tecido romanesco. Tecido disjunto organizado na forma de constelações discursivas ao mesmo tempo contingentes e arquetônicas. Cria-se uma nova topografia — a de um certo lugar nomeado Grécia, que é representação circense, palhaça de um paradigma literário esgotado, mas que insiste no imaginário do autor brasileiro. A imaginação osmaniana monta o discurso do espantalho, “arestada fala, eriçada de significações e de enigmas, truncados por lapsos”. Discurso onde quem fala é uma outra ficção, o narrador, um espantalho feito de matéria seca e morta, de fundo falso. Máscara da máscara, num jogo devorador de eus, de um eu autobiográfico homofônico do eu ficcional.

O paroxismo é o tom do fingimento desse discurso que põe em movimento a própria composição do livro, desde o título, a capa, até o texto e o seu aparato de notas de pé de página. Disso resulta um discurso de proliferação de palavras, imagens, citações, que ironizam o vistoso e ornamental simulacro de erudição — o ensaio.

Ao escolher a forma de registro pessoal e intimista do diário, a fim de executar o seu projeto de estudar o romance de Júlia Marquês Enone, sua amiga, em estado de manuscrito, recusado pelos editores, o narrador traça o seu processo de fingimento. Tudo aí se finge: os destinadores, os autores, os atores, o texto do romance de seu duplo verbal feminino, Júlia Marquês Enone, a intitulação, a escrita diversa da que é. Esse fingimento surge de uma analogia com o modelo grego que se corrompe pelo esquecimento. Não há mão de escriba que se feche sobre a materialidade discursiva. A máquina da imprensa faz do escritor um maneta.

Nesse lugar tenso de interpelações discursivas, as relações de sentido são produtos maquínicos, produzidos pelas práticas literárias, enquanto práticas ideológicas de editoras, universidades, mídias, constituídas pelas contradições das demandas sociais dominantes e da demanda dos dominados. E é no reconhecimento desse lugar nodal dominante-dominado ocupado pela literatura, no campo das produções socioculturais, que o romancista instala-se. Elas sugerem que, considerada como um sistema de símbolos fechado e autônomo, a literatura não constitui, em si mesma, realidade alguma. Antes, mostra-se um discurso do espantoso “atroador e autônomo” (A.R.C.G., p. 154), falso enigma que só se dá à decifração por equívocos.

A experimentação incessante dessa matéria morta permite que se exiba a luta silenciosa do escritor diante da produção de sentidos e dos procedimentos técnicos, estilísticos e formais, mobilizados para fazer o discurso funcionar como literário ou não. Nada assegura a transmissão literal da história e do real.

Nas primeiras páginas do falso diário, o agente enunciativo, sob o disfarce do narrador não nomeado, encena as estratégias de negociação com o leitor para entrar no regime de falsos enigmas de especulação imaginária e de memória provisória. É dentro de um processo interrogativo, de deslizamento e inconsistência, que a textualidade do romance e a sua paratextualidade se estabelecerão na história.

O paratexto, definido semioticamente como o aparato, a ostentação pública do aparelho textual — nome do autor, retrato do autor, título e intertítulos da obra, orelhas, dedicatórias, biobibliografias, epígrafes, notas, introduções, conclusões, prefácios, posfácios, advertências —,

coloca em discurso a tensão entre as subjetividades autor e leitor em face da codificação ideologicamente orientada que põe o livro em circulação, determinando gêneros de textos discursivos e narrativos, ficcionais ou não. Isso se instaura dentro de determinações materiais históricas, formais ou simbólicas, observando-se injunções de autoria, leitura, edição, editoração, mercado, consumo, concorrência do livro com meio de comunicação de outras ordens culturais. Enfim, pressupõe imposições da demanda social das imagens, das demandas estéticas e morais de grupos ou classes sociais interessadas.

É no paratexto que se constitui o direito burguês do autor relativamente à propriedade do livro. O paratexto regula a leitura e é lugar de regulação do autor, de constituição de sua biobibliografia. Espaço ritual que erige um panteão e também espaço de intermediações entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente. Funciona inclusive enquanto entrada, protocolo em que se registra uma dada “leitura” dos eventos do texto, a ser endossada — postumamente — pelo leitor. Cerimonial de passagem.

O paratexto, na escritura clássica, representa a moldura do quadro de uma realidade construída que pretende ser uma continuidade, sendo, apenas, uma produção arbitrária ou uma pós-produção dessa realidade. Na ficção romanesca, a paratextualidade trabalha duplamente o simbólico e o imaginário, pretendo funcionar como uma espécie de filtro de processos de autoria, crítica e edição.

O romance, enquanto gênero, objetivado em livro, bem simbólico e bem econômico, é tomado por um lugar não-metafísico, uma imanência reciclável e cultural de normas, concepções, princípios estético-literários. Tecido romanesco mosaicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* faz é abalar a autoridade dos discursos arrogantes e eternos, estilhaçando o corpo cristalizado de escrituras consagradas e aproveitando restos de corpo de escrituras e de escritores, de que resulta uma massa de signos que se lançam no abismo do tempo e do espaço. Qual o antes, qual o depois? Qual o fora, qual o dentro? O romance está em pedaços, desfigurado. Osman Lins junta aquilo que parece estranho a si mesmo num só “corpus”: ensaio e romance, verdade e ficção, texto e paratexto.

A paratextualidade literária, no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, compõe a trama ficcional e constitui um procedimento estético-irônico, no sentido de instaurar a sua narratividade específica, voltando-se contra e sobre ela mesma. Escolhe o seu alvo nos processos de canonização clássicos e mostra os limites da autonomia e autonormatividade absolutas do discurso literário praticado pela modernidade.

Na borda do corpo original do texto, a ironia aciona uma forma de registro do prazer suplementar do autor em experimentar a obra literária, reciclar as formas, gêneros e estilos codificados na cultura. O escritor abre vias experimentais no espaço do pé de página e essa produção marginal dirige-se para o texto. Entre os dois, texto e paratexto, numa exorbitante escrita, emerge uma profusão de discursos não garantidos institucionalmente: quiromânticos, proféticos, esotéricos, discursos com temáticas literárias populares ou folclóricas que concorrem com discursos de erudição. Vulgarização e oralidade, artifício e retórica criam uma espessa camada de ironia e dissimulam o caráter desconstrutor do romance.

As notas de pé de página são convocadas para servirem de marcadores dessa ironia iconoclasta. Assim, através do trabalho da paratextualidade, obtém-se que

Marcar, nesse sentido, é uma forma de metacomunicação, isto é, ao longo da mensagem irônica há uma mensagem “clara”, embora geralmente indireta, com a intenção de dar uma clara insinuação da natureza real da mensagem irônica. Em termos gerais, marcar um texto irônico significa estabelecer, intuitivamente, ou em plena consciência, alguma forma de perceptível contradição, disparidade, incongruência ou anomalia que pode então ser tornada natural ou assimilada ao ser reconhecida pelo destinatário em sua função de metacomunicação...
(Mueche, 7:363-375)

Essa composição de notas irônicas põe em funcionamento a assimetria e a incongruência entre o texto literário e o seu paratexto, entre a norma reguladora e a ficção transgressora, entre a eficácia da metáfora na tradição literária e a iconografia biobibliográfica, fenômenos discursivos que, nas margens da paratextualidade, emprestam ao texto suas leituras, revelando o campo mítico dessas leituras.

As notas, no romance, mimetizam a referencialidade biobibliográfica que coloca o texto sob a lei cultural. Exibem-se como um rol de documentos que forjam um gênero de auto-retrato oficial do autor, num enquadramento bizarro que desnatura sua autenticidade, já que alterado pela intenção incongruente da ironia, exposta numa escrita apócrifa e secreta, intensamente cifrada.

A coleta bibliográfica e os traços biográficos, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, impõem uma produção de subjetividade de significação irônica, mediante a qual o leitor é convocado a refletir sobre a constituição do discurso literário e os verdadeiros nós que ocorrem e

interrompem as formações ideológicas em que esse discurso se articula, para ter o reconhecimento da lei cultural e sair da ignorância do arbitrário dessa lei. A comunicabilidade da obra entra em suspeição na enunciação irônica e coloca a interação verbal num impasse, desde o título que desorienta o leitor até a autoria disfarçada: pode-se confiar em destinador de mensagens duplas? A autoridade do discurso busca plasmar-se na relação de figuras de autores/leitores que legitimam, comentam e expõem, trazem a público a obra produzida por outro, citando-o. Sujeito da organização textual, o autor exerce uma prática de escrita /leitura com pretensão a impor, na esfera cultural, um programa estético consistente. A ironia desaloja autoridades, no processo de autoria do romance de Osman Lins, e convoca a consistência a se mostrar a cada reinterpretação discursiva.

As notas entram no jogo romanesco como duplo irônico do texto ensaístico. O emprego da anamorfose no ângulo de visão adotado para construir o cenário do discurso bizarro, que o narrador-espantalho “atroador e autônomo” produz, altera a pretensa normalidade e objetividade da representação convencional. As notas, então, desfiguram a referencialidade literária e biobibliográfica do autor, reduzem cânones a meros resíduos.

Incorporadas ao texto, emprestadas de códigos técnicos ou científicos, as notas aparecem, no espaço romanesco, encarnando corpos estranhos, cuja representação insólita e invulgar só se dá à observação a partir da liberação do leitor, de sua saída da norma da leitura. A percepção anômala de dipsômano, que o narrador do discurso do espantalho “atroador e autônomo” adota, possibilita quebrar o automatismo da visão e da percepção literária.

Do entrechoque entre texto e paratexto, no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, surgem novas relações significativas, trocadas em miúdo no aparato das notações de pé de página, que excedem a praxe para confrontar a grande significação textual da instituição semiótica com procedimentos de in-significância marginais.

O romance osmaniano usa o paratexto como disfarce da ficção e decide pela super-dissimulação do pathos, com o objetivo de tornar a ação dramática desse pathos mais marcante. O gênero romanesco assume o elogio da maquilagem, que tem nas notas ornatos de sentido. Falsas hesitações, falsos índices, referências imaginárias são operações do sujeito da enunciação que imprimem sutil tom humorado e alegre às notas, lançando-as no pé de página como confetes na cena dançante e carnalizada da escritura. A imitação literária debruça-se sobre si mesma numa espécie de arremedo, desvelando que a palavra sancionadora das obras, disseminada em notas, cala outras leituras que esperam uma palavra pro-

fética ou até a interpretação de oráculos. A figuração irônica das observações; a marca arbitrária do enunciador masculino ao imitar o sexo oposto, reverenciando o seu duplo feminino verbal, Júlia Marquezim Enone, tudo isso (e mais) exacerba o corpo de escrituras, antes de se apor a assinatura.

Daremos alguns exemplos, nos quais são visíveis o humor e a disposição particulares do destinador do romance: veja-se isso na apreciação do ensaio de Diderot *O elogio de Richardson*, quando o narrador anônimo faz a seguinte observação que confere super-dissimulação e, ao mesmo tempo, relutância irônica à nota.

Texto com notas 20 e 21	“Nesse manuscrito, divulgado em fac-simile pela revista <i>Drum</i> ⁽²⁰⁾ onde retoma e antecipa ⁽²¹⁾ ”.
Nota	“21. Antecipa. O ensaio sobre Richardson aparece em 1761, enquanto a versão final do <i>Paradoxe sur le Comédien</i> , segundo Assézat, é de 1773”.

(A.R.C.G., p.66)

Ou na “monstração” do eu pelo duplo feminino verbal, Júlia Marquezim Enone, retratada como produto da imitação da imitação, marca irônica da literalidade da autoria:

Texto com nota 48	“Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que — importante — ou sem valor claro — deixou no seu espírito marcas duráveis ⁽⁴⁸⁾ ”.
Nota	“48. Dos papéis de J.M.E. Ignoro se a observação é sua ou se copiou de algum livro o fragmento citado”.

Ainda, na transposição do comentário alógrafo da personagem dentro do processo de super-dissimulação do sujeito da escrita.

Texto com nota 26	“...no Palácio do governo o Rei abre as narinas, aspira, não se move, não vê, aspira e ensina, real: ‘A chuva é fria’ ⁽²⁶⁾ ”.
-------------------	--

Nota “26. Para Maria de França, a autoridade superior é sempre um ‘rei’”.

A palavra sancionadora do discurso literário recebe, portanto, um tratamento curioso, oblíquo e metaforizador:

Texto com nota 39 “...brote: [...] e que era ‘o biscoito militar, pago nas viagens marítimas e distribuído aos soldados nas diligências’⁽³⁹⁾”.

Nota “39. Tarcísio L. Pereira, *Clavinas e rendas*, São Paulo, Melhoramentos, 1956, p.73. Devo ao mesmo autor as demais informações deste parágrafo”.

(A.R.C.G., p.131)

O traço alegre da ironia instaura a “percepção inidônea” do narrador, revelando aos olhos do leitor o tratamento autoritário da questão da verdade literária nos discursos críticos que buscam legitimar quadros de verdades absolutas, como um ato de nomeação arbitrária. A paratextualidade inscreve-se entre o dizer e o não dizer, desorientando essas verdades:

Texto com nota 33 “...para realçar os efeitos que buscava, ela, no vasto repertório do Método de redação, desde já incluído na minha estante de obras que à falta de melhor chamo celestiais, ao lado do *Moderno Curso de Oratória*, de Admir Ramos⁽³³⁾...”.

Nota “33. São Paulo, Cia. Brasil Ed., naturalmente sem data”.

Esse é o repertório das notações irônicas que transformam o campo conceitual da crítica, no romance, em menções figurativas e cifram os jogos de legitimação institucional da escritura, dados numa espécie de contabilidade supernumerária de citações, remissões, referências.

A montagem maquínica, ardilosa e inteligente do romance utiliza-se do artifício das notas e expõe os traços caricaturais que a supercodificação da escrita produz. O “aparelho de notas”, “como um pequeno corpo arbitrário”, uma espécie de pressão plástica cristalizada da representação literária, esbarra no parcial, incompleto. O dispositivo da ironia costura e descostura os ditos do tecido romanesco compacto.

A ironia trabalha sobre “uma ficcionalidade muito impura, muito marcada de referência história e por vezes de reflexão filosófica”. A referencialidade histórica traz o cenário social do Recife e seus perso-

nagens pobres, anônimos, desfavorecidos pela sorte; a reflexão filosófica volta-se para a metafísica do romance, da produção literária, das relações e modos de interações autorais e actoriais que esse tipo de produção criadora implica. O semidizer irônico transtorna o real documentário. O dizer científico da erudição metalingüística surge como um órgão inútil.

O arranjo anômalo das notas, em meio à ficção, a intensidade hiperbólica que estas apresentam remetem ao questionamento da fronteira entre real e ficção, texto e paratexto, identidade e alteridade. O funcionamento desse aparato de notações, no romance de Osman Lins, prepara o pensamento estético-literário para novos paradigmas narrativos.

Texto de ficcionalidade impura, *A rainha dos cárceres da Grécia* descanoniza a literatura. As notas, simulando erudição, deixam de ser pontos de apoio, guias de leituras, para transformarem-se em listas onomásticas, uma maquinaria de nomes e mais nomes próprios e impróprios.

A maquinação pseudográfica do aparelho de notas, no processo de super-dissimulação do romance, desestabiliza o lugar real ou fictício do autor e dos seus personagens, podendo estes situarem-se de um lado ou de outro. Isso desautoriza o julgamento sobre o que é autêntico ou apócrifo, alógrafo ou autógrafo na escritura. As notas simulam operar uma verificação que não pode ser posta à prova. Texto citante e texto citado situam-se numa zona cambiante e fugidia. Notas e corpo textual mantêm relações lícitas e ilícitas em regime de propriedade autoral. Na passagem que se abre, entre texto e paratexto, nem o comentário produzido pelo autor real e empírico, nem as circunstâncias pessoais da enunciação são suficientes para introduzir na ficção a legibilidade e a certeza. A ironia é que a ficção às vezes é mais verdadeira que o real. Ou, outras vezes, o real parece mais fictício que a própria ficção. Os elementos de ancoragem histórica colaboram para a ambígua homonímia entre real e ficção na obra osmaniana.

Texto com
nota 38

“Cheio de marujos, o navio, associado às imagens evidentes de guerra, ancora “na praça no chão seco” — espaço anômalo — e com esta manobra ingressa no irreal. Isto se escapa ao leitor que a romancista aí não se reporta à guerra e sim à festa: alude a Nau Catarineta, folgado popular do Nordeste que o inglês Henry Kaster, parece, é o primeiro a descrever.

(*Travels in Brazil*, 1816), mas já se pode ver, em segundo plano, num esboço de Franz Post. Baseado no naufrágio do navio que, em 1565, se dirigia a Lisboa vindo do Recife.⁽³⁸⁾”

Nota “38. É a tese de Pereira da Costa, no *Folklore Pernambucano*, 1ª edição autônoma, Recife, Arquivo Público Estadual, 1974, págs. 254 e segs”.

Propõem-se igualmente saídas para criar o efeito de veridicação, lançando-se mão de sentidos etimológicos, filológicos, mostrando-se que o jogo da verdade depende da linguagem, não está no domínio da ação dramática humana que o narrador desenvolve no romance, exercida pelo amplo espectro de personagens, que se cruzam e interrompem, prolongam ou retomam fios narrativos, quase sempre em associações falsas.

Texto com
nota 41 “[...] O que torna menos clara — e isto, creio, não casualmente — a coerência da série são alguns termos de significado enigmático ou pouco vulgar como **sumetume** [...] ou **súpeto**, grafia antiga de **súbito**, remanescente na fórmula de supetão.⁽⁴¹⁾”

Nota “41. O epíteto, realmente, parece um tanto deslocado na seqüência. Seria uma pista falsa, para estorvar a decifração? Não sei se incorro numa compreensão tendenciosa quando associo o termo à idéia de susto, de vinda inesperada, de gesto que afugenta, brusco”.

A anotação tomada do campo difuso entre real e irreal, podendo pertencer tanto a texto discursivo etnográfico, quanto a texto de ficção, é antes um meio de disseminar a profusão entre discursos, como se o problema do autor, da verdade, do real e da ficção fosse o temor do “branco”, da desertificação dos signos. O exemplo a seguir parece ser a (de)monstração da experiência do limite absoluto do discurso que cessa diante do real. A nota de pé de página menciona ironicamente essa abissalidade, diante do prolixo.

Texto com
Nota 42 “Tal interrogação, no mapa brasileiro de Marcgrave, é naturalmente menos abissal e tem um nome: o BÁCIRA, hoje serra da Pacira [...] ‘isolado, posto no meio da solidão, era a fronteira, o limite absoluto de tudo quanto se sabia.⁽⁴²⁾”

Nota “42. Luís da Câmara Cascudo. *Geografia do Brasil Holandês*, São Paulo, Ed. José Olympio, 1956, págs. 195/6. Reordeno, acima, expressões daquele estudioso, único que encontrei — e por acaso — dados

sobre o BÁCIRA, mais um vestígio da presença holandesa no romance de J.M.E. Aliás, como ainda veremos, o mapa de Marcgrave ajuda-nos a compreender certas obscuridades no discurso do lá”.

A paratextualidade, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, finge ser homônima, homógrafa e homófono da textualidade central e centralizadora. Constrói-se como simulacro. O “assim está escrito” e o “assim está mostrado” não se equivalem, um não testemunha o outro, nem garante. O paratexto é a outra margem romanesca que desterritorializa a ficção.

O romance, enquanto um ornamental e vistoso simulacro (monstruoso?!) de erudição e conhecimento, inscreve a paratextualidade na natureza das máquinas de tramas autorais, ante as quais “a precisão nada precisa: é desfiguração da verdade, máscara, equívoco, ilusão” (A.R.C.G., p.71). As funções culturais remissivas das notas são frustradas, pois elas podem estar num e noutro lugar, no texto ficcional e no paratexto regulamentador; seguir no corpo do texto, fingir a continuidade espacial, ou desorientar o agora e o antes, o ali e o aqui, remetendo, ao mesmo tempo, para o nada, para o fantasma, para o real:

Nota: semelhante aos velhos e às pessoas muito doentes, venho observando-me, neste últimos tempos, mais do que o normal. Como se eu suspeitasse de mim, como se receasse que, em mim, esteja para ocorrer o que não sei. Com isto, invado, mais do que desejava, o meu livro e o da minha amiga. Recuar, se possível. (A.R.C.G., p.155)

A rainha dos cárceres da Grécia, dessa maneira, mostra-se uma obra desconcertante. Este desconcerto é tanto maior quando, acabada a leitura (feita vezes sem conta!), percebemos estar diante de um semi-romance, em que o semidizer irônico desvela um discurso de um sujeito que, reconhecendo a obsolescência do gênero, não hesita em utilizar os recursos disponíveis, mesmo que não haja uma transmissão a sustentar. A ironia será o instrumento adequado ao momento em que a arte dissolve a relação falsa e imitativa com o real, assume sua natureza de simulacro e arrasta com isso o seu lastro imaginário na autonomização absoluta da literatura.

As notas advêm no simulacro como uma possível irrupção de fragmentos do real no pensamento literário. Fazendo parte das composições eruditas, vistas como técnica de refinamento bibliográfico e manipulação de obras por profissionais (literatos, ensaístas, teóricos, cien-

tistas), deslocadas do seu ambiente “natural”, passam a representar uma memória fragmentada e visual do que já foi antes erudição, saber, conceito, tornando-se, à semelhança de estrelas no céu do texto (Barthes) romanesco, restos de cintilações.

O romance osmaniano articula no paratexto e no texto a **ritualização da crise** da representação literária nos limites das possibilidades sintáticas e semânticas da língua dentro do princípio do artifício do vazio e do cheio, da sua potência e da sua impotência.

As notas de pé de página, ou de rodapé, acabam sendo, no romance, signos daquilo que aproxima o discurso crítico do discurso ficcional: a construção de linguagem. Há, nesse ponto, uma radical indiferença entre ambos, texto e paratexto, mas, ao mesmo tempo, uma alteridade radical, visto que a crítica quer dizer tudo, esgotar o objeto, e a ficção, mediada pela ironia, coloca-se como um semidizer, numa máquina de produzir superabundantes referenciais. Corpúsculos, as notas no romance projetam um “mapa” de uma região imaginária tomada por um corpo grande textual provido de pequenos corpos que se estendem tentacularmente: hidra fabulosa de papel e letras. Elas projetam no texto sua sombra.

Através das anotações dos comentários alógrafos, feitos pelos personagens, e dos comentários do outro, citado, o falso ensaísta, narrador do romance, provoca sua própria alestesia, i.é., a sensação da presença do estranho, do outro, como angústia, sintoma, gozo, desejo. Simulacros de rigor intelectual, as notas, no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, têm uma figuração irônica de boneco, livro ou volume falso. Não se configuram em formas de elucidação para o leitor alusivo e remissivo, que talvez se sinta traído ou abandonado quando não reconhecer as regras do jogo romanesco. O paratexto falso é uma “novela” que se entrelaça ao romance.

As notas são, no espaço ficcional, marcadores irônicos de uma problemática autoral de assinatura do discurso. Estão, com referência aos tropos da linguagem figurada do texto, na situação de alótipos de uma linguagem privada de sentidos, do ser e da verdade, lugar de “non-sense”, que é no que se transforma o paratexto nas mãos de Osman Lins. No paratexto clássico, notas são pertenças de discursos garantidos. Na literatura brasileira, instituíram-se com elementos tomados de empréstimo à tradição exegética portuguesa, judaico-cristã, e humanista, consagrando-se o modelo de anotações por vias eruditas, literárias, etnológicas e etimológicas. Desde essa perspectiva, oferecem-se como jogo de espelhos ou máscaras, a partir do qual as práticas discursivas encontram seu status, encenando um teatro de referências.

A simulação irônica do romance desinveste as notas da função histórica do conhecimento, na medida em que invadem-nas ignorância, tolice, “non-sense”. Não operam editorialmente a apelação publicitária do “vender uma imagem” que convença o leitor da sinceridade do autor, nem procuram oferecer-se para defender a tradição e a memória. Não garantem títulos, nem fontes de autoridade. O aparelho das notas e todo o conjunto paratextual (título, ilustração da capa, nome do autor) encerram, no romance de Osman Lins, um programa estético em que:

A ironia, aqui, não advém do erro voluntário, de ver-se doação no gesto distraído de abandonar o que já foi usado; nasce de uma obliteração, sempre intencional, do discernimento: o que vem de roldão nas águas podres de enchente é exaltado como sinal de fartura e não de ruína (A.R.C.G., p.163).

Reconhece-se nesse programa um paradigma de civilização — o mundo grego — arruinado, o que restou dele, seus objetos culturais dissociados, quebrados. Ao lado disso, fragmentos de obras concorrem na identificação provisória da questão cultural da literatura brasileira: o entrelugar do discurso (Silviano Santiago), entre a Europa colonizadora e as Américas colonizadas. Os cortes que essas relações abrem para a nação brasileira atravessam o romance como um ritmo tribal do bárbaro que se opõe à civilização violentamente introduzida. Isso é evocado na sombra da loucura que se projeta sobre a razão civilizadora, na figura da excluída, da louca das ruas de Recife, Maria de França, que, por tal exclusão, está isenta da cultura da civilização, que ela não pode definir, conceituar, mas pode despertar com o seu grito.

Texto e paratexto, colocando a obra entre os elementos da cultura, instituindo a publicação como dimensão da obra, traduzem uma cópula irônica de restos textuais, lixo e excremento da história e da cultura. Ícones de uma certa região imaginária denominada Grécia, as notas de pé de página, no romance de Osman Lins, consistem numa matéria de indeterminação objetiva de universos incorporais que se incrustam na literatura brasileira.

