

Pereira Camargo, Flávio
O DISCURSO METAFICCIONAL EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE
OSMAN LINS
Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, Núm. 47, julio-diciembre, 2008,
pp. 9-36
Universidad Nacional Autónoma de México
México

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011421002>

**LATINO
AMÉRICA** REVISTA DE
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

*Latinoamérica. Revista de Estudios
Latinoamericanos*
ISSN (Versión impresa): 1665-8574
mercedes@servidor.unam.mx
Universidad Nacional Autónoma de México
México

¿Cómo citar?

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista

O DISCURSO METAFICCIONAL EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS

*Flávio Pereira Camargo**

RESUMEN: En este artículo, examinaremos algunas estrategias narrativas y discursivas de las usadas por Osman Lins en el proceso de la construcción de *A rainha dos cárceres da Grécia*, a saber: autorreflexibilidad, la *mise en abyme*, la cuestión del lector y de la lectura, la fragmentación del texto y la ruptura del género.

PALABRA-LLAVE: Literatura brasileña, Literatura contemporânea, Narrativa metaficcional, Osman Lins.

ABSTRACT: This article aims at analyzing some narrative and discursive strategies employed by Osman Lins in the construction process of *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, such as: self-reflexibility, *mise en abyme*, the reader and reading, the fragmentation of the text as well as the rupture of genres.

KEY WORDS: Brazilian literature, Contemporary literature, Metafictional narrative, Osman Lins.

O romance moderno tem-se caracterizado, em larga medida, pela co-presença de diversos gêneros do discurso, que, segundo Bahktin, são “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (2003, p. 262, grifo do autor). Ainda segundo esse teórico, podemos afirmar que o romance é um gênero, sobretudo, de natureza dialógica e polifônica. Além disso, as fronteiras entre ficção e não ficção, entre literatura e teoria, entre autor e objeto artístico têm sido, constantemente, desafiadas, no romance moderno, em nome de uma nova poética: híbrida, auto-reflexiva e ironicamente problematizadora, como é o caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, publi-

* Universidade Estadual de Goiás (UEG)/Brasil (camargolitera@gmail.com).

cado em 1976, de Osman Lins. Nesta narrativa, verificamos um verdadeiro exercício de experimentação da escrita, um “romance de permutações, onde tudo invade tudo” (05 de setembro de 1975, p. 191).¹

Esse romance é um exemplo de narrativa que transgride os limites das convenções artísticas ao associar história, teoria e crítica literárias, textos dos campos das diversas artes e de diferentes domínios do conhecimento, em uma mesma trama narrativa. O modo de construção desse romance – em que se entrecruzam diferentes tipos de discurso – é responsável por uma tessitura densa e híbrida, que leva o leitor a se perguntar: trata-se de um romance? De um ensaio? Ou de um diário?

Nesse livro, um professor de ciências biológicas, dia após dia, interpreta o romance de sua amante, também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*. Ao longo de sua leitura, a voz do professor dilui-se na trajetória de Maria de França – personagem parda, pobre e nordestina, criada por Julia Marquezim Enone – que irá empreender uma verdadeira odisséia pelos labirintos dos corredores e das salas da burocracia do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS),* em busca de uma aposentadoria por invalidez.

Maria de França tem uma grande admiração por Ana, uma ladra que é considerada *A rainha dos cárceres da Grécia*, por conhecer e burlar todo o sistema burocrático mesmo estando presa e, ainda, conhecer as saídas subterrâneas de todos os cárceres da Grécia. Ana é, para Maria de França, “o que ela jamais chegou a ser – a heroína lúcida, a vidente, movendo-se ágil entre mistérios e obstáculos” (23 de setembro de 1975, p. 216).

O professor – leitor do romance escrito por sua amante – resolve escrever um ensaio sobre esse livro quase inédito.² Ao invés de optar pela imparcialidade, cara ao ensaio literário, o narrador opta pelo diário. Assim, diário

¹ Todas as citações de *A rainha dos cárceres da Grécia*, neste trabalho, referem-se à edição de 2005, publicada pela Companhia das Letras. Quando citarmos algum trecho do livro, colocaremos apenas a data que consta do diário seguida do número da página.

* INPS, antiga instituição de seguridade social em Brasil.

² Quase inédito porque o professor fez algumas poucas cópias manuais do livro de Julia Marquezim Enone para distribuir entre os amigos da escritora, para evitar que o livro permanecesse no anonimato total.

e ensaio fundem-se, pois o narrador-autor deseja estabelecer com o seu leitor, o seu cúmplice, um “convívio mais leal”. Ao optar pelo diário-ensaio, o narrador-autor pretende estabelecer uma relação mais próxima com o seu leitor. Essa estratégia discursiva do narrador-autor remete-nos a uma situação de sinceridade que pode nos levar a alguns questionamentos, tais como: Até que ponto essa sinceridade do narrador-autor seria verdadeira? Até onde podemos acreditar em suas afirmações sobre o romance de Julia e sobre a personagem Maria de França, se só tomamos conhecimento das duas através de seu olhar, de seu ponto de vista?

O diário-ensaio do narrador-autor oscila, pois, entre o íntimo, o público e o confidencial, conforme verificamos na citação seguinte:

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, impõe-se mais naturalmente que o diário?* Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram.

[...].

Vamos pois ao meu *ensaio entre o íntimo e o público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias* (LINS, 2005, p. 14, grifo nosso).

O diário tem início em 26 de abril de 1974 e segue até 23 de setembro de 1975. Nas primeiras páginas de seu diário-ensaio, o narrador resume, por meio de fragmentos, parte da história da obra de sua amante. Pequenos trechos do livro de Julia Marquezim Enone são dados ao conhecimento do leitor por meio de citações no decorrer do ensaio do “obscuro professor secundário”. Dessa forma, é através do ensaio – gênero autenticado, no romance de Osman Lins, pelos recursos da citação e da utilização de notas –, que tomamos conhecimento do romance de Julia Marquezim Enone.

Entremeado às filigranas do discurso da narrativa sobre a vida de Maria de França e suas idas e vindas pelos corredores da burocracia do INPS, encontra-se um discurso, por parte do narrador-ensaísta, que constitui um

questionamento, uma teorização sobre os elementos constitutivos do romance, tais como: a noção de personagem, o problema da autoria, do espaço, do tempo e da focalização ou ponto de vista. Como se sabe, esse discurso, que aborda, no interior do texto, questões relativas ao fazer literário, à criação literária, à arte romanesca do próprio romance que está sendo examinado, recebe, na teoria e crítica contemporânea, entre outras denominações, a de discurso metaficcional.

O discurso do narrador, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, apresenta uma visão forçosamente parcial, monoscópica e subjetiva em sua representação de Maria de França e, principalmente, em relação ao romance de sua amante, pois ao leitor são dados apenas fragmentos dispersos, que são filtrados pelo olhar subjetivo do narrador. Aliás, o próprio narrador estabelece uma relação entre o processo de criação dos personagens e a maneira como o escritor leva o leitor a perceber sua criação:

[c]riar uma personagem não significa apenas vê-la, e sim *eleger*, em relação a ela, uma atitude e um modo de operar, instando o leitor eventual a uma perspectiva calculada, a uma posição tanto emotiva como espacial: a densidade e o tom das informações regendo no conjunto a disposição das figuras, aqui personagens dominantes, e no fundo do quadro, anônimos, por vezes, os comparsas (26 de agosto de 1975, p. 190, grifo nosso).

Vemos, assim, que o escritor, no ato de sua criação, elege um modo de olhar, de operar e de dizer a personagem. Temos, nessa passagem, uma reflexão teórica e consciente sobre a construção da personagem romanesca e sobre a leitura. No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, é somente pelo olhar e pelo modo de dizer e de ler do narrador-leitor que tomamos conhecimento de Maria de França, personagem de Julia Marquezim Enone e da própria Julia Marquezim Enone, personagem de Osman Lins. Além disso, é o próprio discurso do narrador que permite que nós, leitores, o conheçamos progressivamente. Entretanto, devemos ressaltar que o narrador tem um problema nos olhos, que prejudica a sua visão. Por conseguinte, sua leitura do romance é fruto de uma visão embaçada.

A função do narrador é contar uma história ao leitor. Portanto, seu estilo não conta tanto no que conta, mas em *como* conta, o modo, a maneira pela qual o narrador nos faz conhecer uma história. O narrador é, pois, o sujeito da enunciação. O que nos leva ao problema da perspectiva narrativa, pois é o modo como o narrador vê o objeto que determina a perspectiva do romance. No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, temos um narrador que é, ao mesmo tempo, leitor, ensaísta, autor do diário e amante, portanto, comprometido com a matéria narrada.

O narrador é uma categoria da narrativa, é uma voz – que não é necessariamente a de um personagem –, uma abstração feita a partir do texto. É essa voz que *conta* a história. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, porém, quem conta a história é o professor de ciências biológicas. Assim, o ponto de vista na narrativa de Lins é o do professor, portanto, a voz narrativa é dele.

Já a categoria de autor,³ de acordo com Tacca (1983, p. 18), “supõe uma entidade algo diferente: um homem de ofício (poético), estimulado pelo afã de criar e, sobretudo, de haver criado – um mundo ou, tão somente, uma comarca”. A categoria de “autor” é a do escritor que põe todo o seu conhecimento a serviço do sentido unitário da obra que elabora, como o faz Osman Lins ao elaborar *A rainha dos cárceres da Grécia*. Portanto, é o autor que adota as estratégias narrativas, como, por exemplo, a opção de gênero, de composição de personagens, a instituição de narradores etc.

Processo similar ocorre com o professor – um leitor-autor criado por Osman Lins –, amante de Julia Marquezim Enone, ao preparar o seu ensaio, que, na verdade, constitui o romance que lemos.

No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, como já vimos, o autor-narrador faz um apelo explícito à receptividade do leitor. Ele também faz alusões a circunstâncias de criação do romance de Julia Marquezim Enone e, até mesmo, dá uma certa orientação em relação à leitura dessa obra. Desse modo, a voz do narrador é o eixo para a compreensão do romance.

³ Em literatura a entidade autor difere daquilo que é considerado autor para o resto da produção escrita.

Geralmente, no romance tradicional, há uma seqüência linear de acontecimentos encadeados no tempo, desde o início até o fim da narrativa, em uma ordem cronológica. Já no romance moderno, com freqüência, há uma quebra dessa linearidade, dessa ordem cronológica.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* instaura-se uma descontinuidade decorrente de sua construção, pois, embora a forma de diário apresente-se como uma tentativa de dar uma continuidade temporal demarcada pela cronologia do calendário, que não acompanha a cronologia do romance de Julia Marquezim Enone, nem sempre o professor escreve todos os dias em seu diário. Além disso, os comentários de um dia para o outro não seguem uma ordem, uma continuidade, nem em relação à linearidade cronológica do romance de Julia, nem em relação aos demais assuntos tratados pelo professor.

A indicação paratextual *romance*, logo abaixo do título do livro, na folha de rosto, remete ao gênero da obra, sendo este um dos elementos fundamentais tanto para a construção do texto quanto para as expectativas do leitor e do seu modo de leitura. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins indica ao leitor que se trata de um romance, mas o que o leitor vê e lê é um diário-ensaio, escrito por um professor de ciências biológicas, sobre um romance de mesmo título que o de Lins. Há, portanto, uma ruptura com as formas da narrativa tradicional e com as fronteiras tênues dos gêneros literários.

Além de constatar o rompimento dessas fronteiras dos gêneros literários, o leitor de Osman Lins depara-se com inúmeros comentários críticos sobre o processo de construção do texto e também sobre outros textos de natureza literária ou não. É através desses comentários que o personagem-autor/personagem-leitor/leitor-autor vai interpretando o romance inédito, escrito por sua amante e colocando em evidência um amplo questionamento a respeito do fazer literário e da própria literatura. Isto nos permite afirmar que estamos diante de um romance no romance (*mise-en-abyme*) e diante de um romance sobre o romance (metaficção). Nesse romance, a narração organiza-se a partir de um conjunto de procedimentos novos: uma genuína narrativa experimental. Esse autoquestionamento, como vimos

anteriormente, é fruto de uma visão lúcida do caráter fictício da narração, que leva a produção de novas formas narrativas. Além da natureza metaficcional de *A rainha dos cárceres da Grécia*, um exemplo desse fato é que a presença de um narrador-leitor e da leitura do romance dentro do romance redundam em uma poética do romance. Os termos “reflexão especular, ao mesmo tempo crítica e criadora”, utilizados por Rodríguez Monegal (1979, p. 143) em relação à narrativa metaficcional, podem ser aplicados à *A rainha dos cárceres da Grécia*.

De acordo com Noé Jítrik (1979, p. 240), o diálogo entre o narrador e o leitor, no texto literário, funciona como uma forma explícita de auto-questionamento da narrativa, pois o personagem-escritor, “na elaboração da pergunta [do questionamento] produz sua escritura, [e] no trabalho de dar saída às interrogações vai encontrando suas formas” (Jítrik, 1979, p. 222).

É exatamente o que ocorre com o nosso personagem-escritor/personagem-leitor em *A rainha dos cárceres da Grécia*. O professor estabelece um diálogo com o leitor, com objetivo de compartilhar com ele as suas dúvidas, as suas inquietações em relação ao romance de Julia, desejando estabelecer, ainda, uma relação mais próxima ao optar pelo gênero diário. Esse narrador ainda diz ao leitor sobre a arte de narrar e afirma que o resumo de um livro é uma prática superficial, que difunde

uma idéia corrente segundo a qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar. Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte prende-se à invenção em estado bruto. *Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir* (19 de julho de 1974, p. 16, grifo nosso).

De acordo com Tzvetan Todorov (1976, p. 213), segundo a concepção da retórica clássica, a história originar-se-ia da *inventio* e o discurso da *dispositio*, ou seja, a história seria uma abstração, uma convenção, que não existe em si, pois é percebida e narrada por alguém. Cabe, portanto, a um

narrador dispor os fatos, os acontecimentos da história. É nisso que consiste a “arte” de narrar.

No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador, em um primeiro momento, adverte o leitor de que só consegue restituir fragmentos esparsos dos diálogos que mantinha com Julia Marquezim Enone e ainda diz ao leitor que os apontamentos, que o texto de Julia nem sempre é inteligível: “Sei quase de cor os seus apontamentos, nem sempre inteligíveis, e um diálogo nosso, gravado. As conversas diárias, estas se perderam; delas, com uma aguda noção do irrecuperável, só fragmentos consigo reconstituir” (26 de abril de 1974, p. 07).

Em um segundo momento, o narrador ressalta que poderá, no decorrer de sua leitura e análise alterar a ordem estabelecida pelo original de Julia Marquezim Enone:

volto portanto ao romance e o resumirei, de modo a transmitir, sem o concurso de Propp, solicitado por outros compromissos, uma idéia tão fiel quanto possível das banais aventuras da heroína [Maria de França], que as repetições, as variações, transformam em pesadelo. *Quando necessário, alterarei a ordem estabelecida pelo original* (19 de julho de 1974, p. 17, grifo nosso).

O leitor, nesse caso, desconhece o romance da autora e tem ciência de sua existência apenas através de fragmentos dispersos que são analisados e comentados pelo professor ao longo da narrativa. O próprio narrador afirma que a fragmentação, a desintegração parcial ou total de um texto pode influenciar na decifração total dos sentidos. Mesmo tendo ciência desse risco, entretanto, o narrador, ao examinar o romance de sua amante, isola, separa, fragmenta o que está unido, coeso. Ademais, o narrador põe em questão novamente o problema da autoria dentro da obra, como demonstra a citação a seguir:

Neste ponto, penso em algo inviável: *uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise*. Por exemplo: *como se não houvesse Julia Marquezim Enone e A rainha dos cárceres da*

Grécia, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia (28 de outubro de 1974, p. 55, grifo nosso).

O narrador, ao colocar o problema da autoria em questão, chama a atenção do leitor para o fato de que a obra que ele está lendo é uma narrativa desdobrada, construída em várias camadas. Uma dessas camadas é justamente a análise feita pelo professor – que se situa na camada do imaginário-imaginário – de *A rainha dos cárceres da Grécia*, de autoria de Julia. Essa análise, na verdade, constitui o romance de Osman Lins que estamos lendo e constitui uma das bases de sua construção. E o leitor desse romance, no ato ativo de sua leitura, toma consciência do processo de construção da narrativa.

O autor-narrador, que já tem uma existência fictícia, enquanto personagem criado por Lins, passará, no decorrer de sua análise sobre o livro de Julia a identificar-se com um dos seus personagens, que só irá acontecer ao final de seu ensaio. É válido ressaltar que o professor, no início de sua análise, ainda não tem consciência dessa identificação com um dos personagens do romance de Julia Marquezim Enone.

Após terminar o resumo do livro de sua amante, o narrador assim se refere ao romance de Julia:

Como nos engana, em sua pobreza, o resumo – um tanto frio ou monótono – do enredo! Mais uma vez se constata em que medida o romance – construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tanto novos como aparentemente obsoletos –, o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: *ele não conta uma história, é a história que o conta* (16 de outubro de 1974, p. 46, grifo nosso).

Como vimos na citação anterior, *A rainha dos cárceres da Grécia* é a aventura de uma escrita, pois o que importa, nesse romance, não é a história que está sendo contada, mas a construção do romance.

A rainha dos cárceres da Grécia é, pois, uma narrativa que apresenta uma forma heterogênea, em que se mesclam vários fios temáticos, como assegura o próprio narrador:

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 (6 de novembro de 1974, p. 63, grifo nosso).

Dessa forma, *A rainha dos cárceres da Grécia*, enquanto um objeto heterogêneo constitui-se, dentre outras questões, de ressonâncias mitológicas, como, por exemplo, as referências à deusa grega *Mnemosyne*, personificação da Memória, que aparece pela primeira vez em *Teogonia*, de Hesíodo; e de uma análise social, que nos remete aos problemas sociais, existenciais, econômicos e políticos da década de 1970. Além disso, paralelamente a essas questões, temos uma preocupação explícita “com problemas formais de grande atualidade” concernente à questão dos gêneros literários e suas rupturas. A problemática central de *A rainha dos cárceres da Grécia* “refere-se na verdade à arte da ficção em geral” (8 de novembro de 1974, p. 64). E o narrador chega a afirmar que pode não encontrar as repostas para os problemas que envolvem a criação da arte romanesca.

O romance passa, enquanto uma narrativa consciente de sua ficcionalização, a configurar a sua própria teoria no interior da narrativa. Daí advém o questionamento do narrador sobre o conceito de obra literária: “Eis por que, suspicaz, não muito refinado, pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou se acaso penetra-o [o romance]” (8 de novembro de 1974, p. 65).

O narrador refere-se, nessa passagem, ao romance de Julia Marquelim Enone, mas seu questionamento pode ser aplicado, de modo geral, ao romance moderno como um todo. Ora, vimos que o romance é uma forma heterogênea, um objeto heteróclito e que as estruturas que o compõem são dinâmicas. Se essas estruturas narrativas e discursivas são dinâmicas, consequentemente, o conceito e a arte romanesca também o são, e, por isso, estão em constante evolução.

Esse questionamento das estruturas tradicionais da narrativa, essa ruptura com as formas consagradas da narração e, principalmente, a construção do romance e a conseqüente constituição de uma nova identidade desse gênero é o que presenciamos em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Em relação às novas formas de construção do romance, temos uma referência explícita ao processo de criação, de escrita da narrativa na passagem que apresentamos a seguir:

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* (18 de novembro de 1974, p. 69, grifo nosso).

Linda Hutcheon (1984), em seu estudo sobre a narrativa metaficcional, utiliza o conceito de *mimesis do processo* para se referir àquela narrativa que está em processo de construção e, sobretudo, expõe esse processo ao leitor. É exatamente o que verificamos em *A rainha dos cárceres da Grécia* e, particularmente, na citação anterior, em que há uma remissão ao processo de (re)escrita, de construção da narrativa. O narrador admite ao leitor que, muitas vezes, escreve, apaga e torna a escrever ou, então, guarda as folhas como registro de suas insuficiências, que precisam ser superadas através do exercício rigoroso e paciente da escrita, até encontrar o norte, o fio certo a ser seguido em seu processo de construção.

Essa narrativa em processo, característica do romance moderno, exige, portanto, uma nova atitude do leitor no ato da leitura. Na *mimesis do processo*, o ato de ler não é visto em termos passivos, pelo contrário, exige-se do leitor a sua participação ativa no processo de construção de significados do texto: juntando, unindo fragmentos esparsos etc.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* há, pois, uma referência explícita à recepção do texto literário e aos horizontes de expectativa do leitor. Cada leitor, com seu horizonte de expectativa, faz uma leitura de um dado

livro e se esse horizonte amplia-se, conseqüentemente, a leitura de um mesmo livro também amplia-se, modifica-se. Vemos, pois, que Osman Lins, ao longo de *A rainha dos cárceres da Grécia*, pode ser visto com um teórico da recepção. Para ele, ao leitor seduzido pelas tramas da narrativa tradicional, que podiam iludir o leitor, sucedeu-se um leitor desconfiado em relação à construção romanesca. Esse leitor desconfiado também foi criado pelos escritores, pelo texto. Esse leitor não se recorda e não quer recordar-se daquelas narrativas que o seduziam. E o escritor moderno, diante desse novo leitor, que recusa uma forma tradicional de narrativa, vê-se diante de uma difícil tarefa: a de satisfazer esse leitor “desconfiado”.

O narrador-ensaísta chega mesmo a confessar ao seu leitor que não é e não pretende ser um crítico. Ao contrário, é apenas um homem sensível, fascinado por um texto e pela paixão por quem o escreveu: sua amante Julia Marquezim Enone. É devido a essa aproximação com a autora, que o narrador-ensaísta julga ter uma certa liberdade que irá conduzi-lo em sua aventura intelectual, ou seja, na análise do livro de sua amante. Entretanto, o professor discute as visões correntes sobre o narrador: uma que é a favor da onisciência e outra que é contra. O narrador-ensaísta, ao discutir seu projeto com A.B., docente da Pontifícia Universidade Católica, é advertido do aspecto negativo do que julgava ser uma vantagem: a sua intimidade com a autora, pois “o exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (18 de maio de 1974, p. 10). Desse modo, o que ele julgava inicialmente ser um ponto favorável à sua análise, a aproximação que teve com Julia, torna-se um elemento perturbador. Assim, o narrador-ensaísta, para não prejudicar sua análise com juízos de valor, deveria ignorar a autora do romance. Entretanto, ele afirma que está longe de ser um teórico universitário e que não deseja ser um, portanto, irá prosseguir seu diário-ensaio, que oscila entre o íntimo e o público, confidencial, “onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em conseqüência, da imunidade à surpresa e à hesitação, [ele] estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal” (15 de julho de 1974, p. 14).

Desde o início de sua análise, esse narrador deixa bem claro para o leitor que o presente comentário sobre o romance de Julia será permeado “pelo

sempre ignorado instante da sua elaboração”, embora “a arte de hoje – fenômeno, com a intensidade que vemos, próprio de nosso tempo – é muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos” (17 de março de 1975, p. 126).

Segundo o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, o romance é um “acontecer verbal”, que exige a sua formulação por um determinado agente, ou seja, o autor. Nesse acontecer verbal que é a narrativa, o autor, muitas vezes, tenta eliminar a figura do narrador, “ser enigmático, [...] misterioso e variado”, pois a “ficção contemporânea vem eliminando as interdições que embarçavam o seu mediador e que, rigorosas, tentavam impor ao universo do romance, intactas, as leis do mundo físico” (22 de novembro de 1974, p. 72).

Associado ao problema do narrador emerge a reflexão teórica, no corpo da narrativa, sobre o que se convencionou chamar ponto de vista, foco narrativo ou perspectiva narrativa. Para o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, muito se tem discutido a respeito dessa questão nos últimos tempos. Entretanto, ele afirma que “o romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. Ampla a escolha, e variada a nomenclatura” (20 de novembro de 1974, p. 73, grifo nosso).

Um dos aspectos metaficcionalis de *A rainha dos cárceres da Grécia* é justamente essa teorização sobre a perspectiva narrativa. E Osman Lins foi, com certeza, um autor que experimentou novos recursos em relação a essa categoria narrativa. Há, como verificamos na citação anterior, uma “luta” com o ponto de vista, pois o romancista tenta, de variadas formas, dissimulá-lo, multiplicá-lo, disfarçá-lo ou, até mesmo, apagá-lo, mas ele sempre retorna. Exemplar dessa “luta” de Osman Lins com essa categoria da narrativa é a experimentação de novas estratégias estruturais e discursivas desenvolvidas por ele, sobretudo, nas narrativas de *Nove, novena*, principalmente em “Pentágono de Hahn” e em “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* temos a presença do professor, leitor do romance de Julia, que é um narrador intradieético do romance

de Osman Lins. Este seleciona qualitativa e quantitativamente aquilo que será narrado e exposto a nós leitores sobre o romance de Julia Marquezim Enone. Há, portanto, nesse processo de enunciação, algumas circunstâncias que o envolvem: a) circunstâncias de ordem temporal, como, por exemplo, a descronologização da narrativa e a fusão entre passado e presente, que leva à “presentificação” do passado, forçando o leitor a participar da narrativa como co-autor; b) o discurso do narrador é condicionado por fatores de ordem psicológica, afetiva e emocional, que advém da aproximação que manteve com Julia e, sobretudo, da relação amorosa entre os dois.

Além disso, é esse narrador que detém o poder do discurso no romance e sua narração depende apenas de sua visão e não da de outros personagens. Assim, podemos dizer que a representação da personagem Maria de França – mulher, pobre, parda, nordestina e emigrante – está condicionada ao modo de olhar e de dizer do narrador. A representação dessa personagem nos é dada através do olhar de um narrador homem, branco, de meia idade, de classe média, e que tem como profissão o cargo de professor de ciências biológicas em um colégio. Além disso, no decorrer do ensaio, percebemos que o narrador também é detentor de uma erudição que, segundo ele, advém de sua paixão pelos livros literários.

Esse personagem-narrador irá, no decorrer da análise da narrativa de Julia Marquezim Enone, ver-se dentro do romance que analisa e, ao identificar-se com a personagem, abandona sua função de narrador. Essa mutação do professor em espantalho reflete a preocupação de Osman Lins em afirmar que o romance é ficção literária. Esse processo de transformação do narrador em personagem do livro que analisa, esse abandono da função de narrador, tem como consequência, ao final do diário-ensaio, um discurso caótico em que notamos a presença de um discurso em primeira, terceira e, até mesmo, na segunda pessoa, em que o narrador estabelece uma espécie de diálogo com Julia. Esses discursos, ao final da narrativa de Osman Lins, alternam-se, mesclam-se, havendo um predomínio da função emotiva, de onde emerge o discurso do professor, agora transfigurado no espantalho.

A mutação do professor em espantalho, ao final da narrativa, leva ao desaparecimento do narrador, de modo que o discurso do professor-espantalho

é produzido em primeira pessoa, como um fluxo de consciência, que propicia a nós leitores participar da própria experiência da personagem em seu tempo “interior”. Essa participação dos leitores só é permitida por causa da “presentificação” do passado, que é fruto da interpenetração entre o espaço fictício e o real e entre o tempo fictício e o real, que aparece no decorrer da narrativa, intensificando-se na parte final do romance de Julia. Anatol Rosenfeld, ao estudar alguns aspectos do romance moderno, assim se manifestou em relação ao fluxo de consciência e ao desaparecimento do narrador:

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos (2006, p. 84, grifo do autor).

Ao lado desse esgarçamento das categorias espaço-temporais há, ainda, a da causalidade, que é a base do enredo tradicional, em que notamos um “encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim” (Rosenfeld, 2006, p. 84). É exatamente esse esgarçamento do encadeamento das ações e situações ao final da narrativa que leva ao discurso caótico, fragmentado.

Antecipando a transformação do professor em espantalho, o narrador, em um de seus dias de cegueira, vê-se dentro do romance de Julia, movendo-se em seu interior: “Tardia e desconexa, vem me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele” (12 de outubro de 1974, p. 43, grifo do autor). Passado um certo tempo, o narrador recebe, em casa, sua sobrinha Alcmena, que foi para ficar apenas uma semana e acabou estendendo o período da visita para três semanas. Foi Alcmena, a sobrinha do narrador, que, durante a leitura do livro *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Julia Marquezim Enone, comentou que o seu tio estava, de alguma forma, presente naquela narrativa. A certeza de Alcmena foi tão forte que ela

chegou a afirmar categoricamente: “Vejo o senhor no livro inteiro” (10 de janeiro de 1975, p. 95). Ela também foi a responsável por identificar nas tramas da narrativa da autora a relação intertextual com canções populares brasileiras do Nordeste.

Após a afirmação incisiva da sobrinha, o narrador, em um outro momento, começa a ter lapsos frequentes de memória. O narrador-ensaísta, exatamente em um dos dias em que está escrevendo sua análise sobre o livro de sua amante, esquece o *braço* e a *mão*, que se tornam insensíveis. Esses esquecimentos são uma forma de presságio para o leitor do que irá ocorrer em um outro momento: o abandono do narrador de sua função na narrativa – a de narrar o romance –, pois o mesmo se identificará com um dos personagens do romance de Julia Marquês Enone: o espantalho.

O narrador, em um momento de febre e de alucinação, vê-se contaminado pelo texto que lia e, “solto num espaço verbal, [em] uma cidade estrangeira”, que nos remete ao próprio espaço – estranho ao narrador – do romance de Julia. Nesse espaço, ele acredita ser vítima da peste e esquece o próprio nome. O narrador vive, pois, uma crise de identidade, pois esquece o próprio nome e, além disso, encontra-se em uma cidade, em um espaço estranho a ele, onde ninguém o (re)conhece. Para o narrador, se ele conseguisse rememorar o seu nome, a sua identificação, as portas daquela cidade estranha se abririam para que ele pudesse, finalmente, sair. Segundo o discurso do próprio narrador, “embora – contradições da febre – soubesse quem era”, o discurso do espantalho era mais forte e, em um dado momento, o narrador identifica-se não somente com esse discurso, mas também com o próprio espantalho, como examinamos na citação a seguir:

[...] minha sobrinha Alcmene [...] lia [...] escritos que infiltravam em meu espírito, simultaneamente, imagens luxuosas e terríveis [...].

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera o meu nome. Dias e dias, eu ofertava peças de brocado e especiarias (ressonância, ainda, do alegre Natal em Serra Negra?) para que trouxessem meus papéis de identificação, ninguém me entendia, e eu acreditava que sobreviveria,

venceria a peste, e as portas da cidade se abririam, liberando-me, se recordasse o meu nome. Não conseguia, embora – contradições da febre – soubesse quem era, o discurso do espantinho, atroador e autônomo, reboava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda a noção de minha vida anterior, eu me reconhecia no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele, e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão. Certo momento, eu soube: a decifração estava ali, próxima, ao alcance da mão, aqui. Triste e aterrado, exclamei: “Vou saber?!”. Mas a revelação fugiu, e isto me rejubilou (10 de julho de 1975, pp. 164-165, grifo nosso).

Como vimos na passagem citada, o narrador-ensaísta, em um dado momento da leitura do livro de Julia Marquezim Enone, esquece o seu nome e a sua vida anterior. É como se ele tivesse os próprios olhos vazados: pelos bicos dos pássaros ou seria pelo próprio discurso? Cremos que seria o próprio discurso da narrativa de Julia Marquezim Enone o responsável pelo vazamento dos olhos de nosso narrador, que tenta, em vão, decifrar o que está ocorrendo com ele. Em um dado momento, o narrador percebe que a decifração, que a revelação que ele procura está ali, à sua frente, mas, infelizmente, essa revelação foge-lhe, escapa-lhe das mãos, pois o momento de alucinação, que o levou a essa crise de identificação, propiciado pela febre, havia passado e ele voltava, agora, ao seu estado normal.

Após esses instantes de alucinação e essa crise de identificação, o próprio narrador suspeita de que algo está para ocorrer com ele, mas não sabe o que será. Ele apenas sabe que, a cada dia, invade, penetra mais fundo no livro de sua amiga e no próprio ensaio que está escrevendo, e quer “recuar, se possível”, conforme verificamos na seguinte passagem:

Nota: Semelhante aos velhos e às pessoas muito doentes, venho observando-me, nestes últimos tempos, mais do que o normal. Como se eu suspeitasse de mim, como se receasse que, em mim, esteja para ocorrer o que eu não sei. Com isso, invado, mais do que desejava, o meu livro e o da minha amiga. Recuar, se possível (14 de julho de 1975, pp. 166-167, grifo nosso).

Esta passagem é, na verdade, uma nota ao texto narrativo, remetendo o leitor novamente ao problema da autoria e à construção da narrativa, ou melhor, à sua ficcionalidade.

À medida que o narrador escreve a sua análise, tece o seu texto, vai tecendo a si próprio, enquanto personagem fictícia – criado por sua própria escrita –, que participa da fábula do romance de sua amante. É através da escrita que o narrador pode criar-se outro, haja vista que ele, “trançado [em seu] próprio discurso, [entra] numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto [pode] emergir criador como criado” (17 de setembro de 1975, p. 211).

Além disso, “a identidade da palavra escrita é problemática e vincula-se ao modo como inflite sobre ela o perfil do responsável – verdadeiro ou fictício – pelo discurso” (17 de setembro de 1975, p. 210). A palavra escrita, segundo o discurso do narrador, não é a palavra reveladora, mas uma palavra que finge tudo: “finge o remetente, finge o destinatário, finge a carta e, acima de tudo, finge uma escrita diversa da que é” (17 de setembro de 1975, p. 210). Nesse caso, a palavra não revela, antes esconde, finge.

A natureza cambiante da palavra escrita é, portanto, um ponto passível de reflexão para o narrador-autor que passa por um processo de transmutação, ou seja, passa a ser uma personagem dentro do romance que analisa, dando lugar a um outro ser imaginário: “O espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo” (17 de setembro de 1975, p. 211).

O narrador, ao passar pelo processo de mutação de narrador-ensaísta para personagem do romance que analisa, perde a sua identidade ao transformar-se no espantalho. O narrador atravessa a janela, símbolo da passagem de fora para dentro do romance que analisa, e sente-se ali, imóvel – “solto num espaço verbal” –, no meio de uma árvore – estaria ele, enquanto espantalho, pregado no tronco da árvore? – com os membros superiores multiplicados e, ainda, com o coração aberto.

Estaria o nosso personagem vivo ou morto? Ora, se ele se identifica com o espantalho, objeto construído de pano, palha, linha e outros recursos,

é provável, então, que ele não seja um ser animado, mas inanimado, como verificamos no excerto abaixo:

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 que?*, vamos, gente!, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria de França bate confiante dentro de minha sombra lúcida (23 de setembro de 1975, p. 231, grifo nosso).

Na passagem anterior, como em muitas outras de *A rainha dos cárceres da Grécia* temos, como ressalta o narrador, “uma enunciação declaradamente imaginária”, em que “o discurso apresenta-se como não escrito e sempre *construído no presente do indicativo*” (29 de novembro de 1974, p. 77, grifo nosso). A utilização do pretérito perfeito, nas narrativas de moldes tradicionais, implica em um distanciamento entre o narrador e o objeto de sua narração. No romance moderno, geralmente, ocorre um procedimento contrário: há a eliminação do pretérito, de modo que a narrativa apresenta-se no tempo presente do indicativo. Essa técnica narrativa tem como um de seus objetivos justamente “eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado” (Rosenfeld, 2006, p. 92).

Essa voz no presente remete exatamente para um aprofundamento no rumo da ficção, ou seja, para a ficcionalização da narrativa, como ocorre em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Este romance faz coincidir “ação e verbalização, parece sugerir constantemente que o seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só” (29 de novembro de 1974, p. 77).

Segundo Anatol Rosenfeld (2006, p. 78), no romance moderno, as perspectivas de espaço e tempo apresentam-se como formas relativas e subjetivas de nossa consciência. Desse modo, a ordem que se apresenta nesse romance e, particularmente, em *A rainha dos cárceres da Grécia* é uma realidade que não corresponde à realidade verdadeira, mas a uma ver-

dade interior, portanto, subjetiva e relativa. O autor ainda afirma que o público e o leitor vêem-se diante de uma arte – a pintura e o romance moderno – que se nega a representar um “mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (2006, p. 81).

Nesse sentido, as noções espaço-temporais são relativizadas, subjetivadas. No romance de Julia Marquelim Enone as categorias de tempo e espaço fundem-se, havendo uma superposição de planos espaço-temporais reais e irrealis, como, por exemplo, a fusão que ocorre entre o espaço real da Recife dos anos 1970 e da Olinda histórica, conforme lemos na citação a seguir:

Temos, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, um *espaço natural* (aí estão as avenidas e bairros de *uma cidade que todos podem identificar*) e contudo arbitrário. [...] Como se não bastasse *converter o Recife numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se*, Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, *trespasse-a*.

Surge, da fusão operada, uma cidade fantástica, exclusiva do livro e cuja impossibilidade escapa ao observador não alertado. O Recife, cidade rasa e como submersa, recebe as colinas de Olinda, alteia-se, e os sinos de uma, soando, ecoam dentro das casas de ambas. [...] a Olinda do romance é firme e corresponde fielmente a que podeis visitar. [...] Acontece regressarem [os habitantes do romance] a outro ponto do Recife ou ao mesmo lugar nas imediações do cais, com os seus cheiros de óleo cru e frutas podres, *mas o traçado da Olinda romanesca, estável, repete com exatidão o da Olinda histórica* (25 de fevereiro de 1975, pp. 118-119, grifo nosso).

A fusão do espaço de Olinda e o de Recife, respectivamente, um cenário firme e fluido, preciso e incerto, criam, segundo o narrador, “certas imagens de tom surrealista”:

Apenas será talvez prudente recordar a *mútua penetração, no romance, da acidentada Olinda e da pouco acidentada cidade do Recife*, quase uma extensão do mar, coincidência que elucida, no terceiro exemplo, certas imagens de tom sur-

realista. Uma, o convento dos franciscanos (Olinda) “a ponto de desmoronar em cima do Palácio da Justiça” (Recife): outra, “aquela casa, grande como dez, no alto” (decerto o convento dos jesuítas), que o governador (o rei, no texto) vê amedrontado no ar, acima do palácio. *A simultaneidade de episódios – desembarque de tropas, conquista dos conventos, morte de fugitivos – ocorre em outros pontos do romance* (23 de abril de 1975, pp. 145-146, grifo nosso).

A remoção do espaço de Olinda e sua fusão com o espaço de Recife conduzem ao motivo da Guerra Holandesa, em 1630. Como dissemos anteriormente, há, no romance de Julia, uma interpenetração entre o espaço fictício e o irreal e o tempo fictício e o real que resultam na “presentificação” do passado no presente, como, por exemplo, é o caso da “presentificação” da Guerra Holandesa.

Essa fusão dos espaços “mescla à capital de hoje a de ontem, unindo – com isto impondo-as sem recusa possível – visões afastadas entre si” (24 de abril de 1975, p. 147). As imagens fragmentadas do episódio da invasão holandesa, em 1630, ressurgem de uma transgressão das leis do tempo e do espaço. Portanto, instaura-se um problema romanesco que foge aos padrões tradicionais, como é possível verificar no fragmento a seguir:

assim como Olinda penetra no Recife, outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso (20 de março de 1975, p. 128, grifo do autor em itálico; grifo nosso sublinhado).

Desse modo, observamos que há uma teorização sobre a categoria espaço e tempo dentro da própria narrativa. Essa teorização sobre essas categorias narrativas também é um dos aspectos metaficcional da obra. No romance de Julia, geralmente, temos um espaço que, ao fundir-se com outro, torna-se híbrido, múltiplo e uno ao mesmo tempo. Ao lado dessa interpenetração de espaços temos a invasão de outro tempo no corpo da fábula: um tempo que é real, o tempo da invasão holandesa em 1630, que se mescla ao dos anos de 1970.

O leitor vê-se, de um momento para outro, diante de cenas de guerra que ensombram o romance e a entrada das forças holandesas em Pernambuco. Nessa época, os homens de Lonck e Waerdenburch conquistaram Olinda e o porto de Recife.

O ataque holandês, por terra, fez-se através de Olinda. Os invasores, em maior número e mais bem armados, venceram seus opositores – que não resistiram ao ataque, pois muitos morreram, outros fugiram com suas famílias –, e conquistaram o convento dos jesuítas e o dos franciscanos. Entretanto, Matias de Albuquerque, ao tomar conhecimento de que a capitania estava sob poder dos inimigos, resolve atear fogo nos armazéns e nos barcos que estavam atracados no porto, “carregados de açúcar, algodão, tabaco e pau-brasil, queimando ainda os armazéns, ‘todas as casas em que havia açúcares’” (23 de abril de 1975, p. 145).

O narrador ressalta que Julia Marquezim Enone dá mais ênfase à invasão do que à expulsão dos holandeses. Esse fator é emblemático da resistência do brasileiro e reflete, sobretudo, a realidade de todos os países que passaram por um processo de ocupação, de um regime de imposições e sanções. Essa exploração do motivo da resistência do povo brasileiro aparece, no texto, representada no Arraial do Bom Jesus, constituído por brancos, índios, mestiços e escravos africanos, que resumem, de maneira simbólica, o povo brasileiro e sua força, sua resistência diante do opressor.

A ocupação holandesa perdurou por 24 anos, que foram marcados por combates constantes entre o invasor e as tropas do Brasil até que um exército, comandado por Nassau, conseguiu vencer e expulsar os invasores holandeses do Brasil. Trata-se, pois, de um diálogo com a história do Brasil e de uma ficcionalização de alguns de seus fatos, como, por exemplo, a invasão holandesa, em 1630, e o regime da ditadura militar, na década de 1970. Dois tempos, dois espaços, que se fundem e interpenetram-se na narrativa de Julia.

Desse modo, temos em *A rainha dos cárceres da Grécia* uma reflexão sobre o problema do tempo e do espaço como categorias narrativas. Da fusão dos espaços Recife/Olinda emerge a problemática do tempo, perceptível no surgimento das cenas, anacrônicas, da guerra contra os invasores holandeses.

Há, portanto, uma distorção do tempo histórico que oscila entre o presente (a década de 1970) e o pretérito (a invasão holandesa em 1630). A uma desarticulação do espaço, que é perpassado por permutações da topografia real, corresponde, em relação ao tempo, um processo análogo de desarticulação. Desse modo, pode-se afirmar que, no processo romanesco,

[e]ngana-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 ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo o que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis (07 de agosto de 1975, p. 179, grifo nosso).

O trecho acima foi encontrado pelo professor nos papéis de Julia, mas não se sabe se é dela ou se ela copiou de algum livro alheio. Do trecho acima, percebemos que a organização dos fatos, dos acontecimentos que compõem a narrativa, esse objeto capaz de assimilar objetos heteróclitos, depende, sobretudo, de um autor, responsável pelo processo de construção da obra. E esse processo obedece aos interesses particulares de cada autor, cabendo-lhe dispor os acontecimentos na ordem que julgar necessário. Da leitura do diário-ensaio do professor, vimos que essa organização da narrativa de que tomamos conhecimento é fruto do modo de olhar e de dizer do narrador-autor, que analisa a obra de Julia Marquezim Enone.

Do exposto ao longo de nossa análise, podemos dizer que *A rainha dos cárceres da Grécia* trata-se, portanto, de um romance híbrido, heterogêneo, composto por múltiplos objetos e/ou textos diversos. Trata-se ainda de uma narrativa que rompe com as fronteiras dos gêneros narrativos, pois o leitor defronta-se, *a priori*, com um livro de Osman Lins, que se intitula *A rainha dos cárceres da Grécia*, que se apresenta como um romance, mas, na verdade, o que o leitor tem diante de si é um diário-ensaio escrito por um narrador-leitor-autor sobre um romance, também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*, que foi escrito por Julia Marquezim Enone, amante do professor-narrador. Portanto, é através do discurso deste narrador

que algumas categorias narrativas, como, e.g., a construção da personagem, a categoria de espaço e de tempo, o problema da perspectiva, a questão do leitor e da leitura, entre outros aspectos, serão questionados no corpo da própria narrativa.

Recibido: 24 de junio, 2007.

Aceptado: 04 de septiembre, 2008.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

LINS, OSMAN, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, São Paulo, Ática, 1974.

_____, *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, São Paulo, Summus, 1977.

_____, *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, São Paulo, Summus, 1979.

_____, *Nove, novena*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____, *A rainha dos cárceres da Grécia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

CRÍTICA SOBRE A NARRATIVA DE 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”, em *Opus 60: ensaios de crítica*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 141-146.

- CAIMI, CLAUDIA, “A representação dialógica em *A rainha dos cárceres da Grécia*”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, núm. 15, Brasília, setembro/outubro, 2001, pp. 03-16.
- CANDIDO, ANTÔNIO, A espiral e o quadrado, prefácio a LINS, Osman, *Avalovara*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 07-10.
- CASTAGNO, ALDER DE AZAMBUJA “A permanência da modernidade em *Nove, novena*”, em SCHWANTES, Cíntia [org.], *A mandala e o caleidoscópio: ensaios de literatura brasileira contemporânea*, Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPel, 1999, pp. 15-36.
- CINTRA, ÂNGELO ISMAEL, O texto movediço a propósito de “Conto Barroco ou unidade tripartita”, de Osman Lins, em: _____, *Conto brasileiro contemporâneo: quatro leituras*, Petrópolis, Vozes, 1979, pp. 109-131.
- DALCASTAGNÈ, REGINA, *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*, Brasília, Editora da UNB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- FERREIRA, ERMELINDA [org.], *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*, Recife, Editora Universitária da UFPE, 2004.
- _____, “O retrato perdido na origem da criação da personagem osmani-ana”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, núm. 15, Brasília, setembro/outubro, 2001, pp. 17-30.
- FIGUEIREDO, MARIA DO CARMO LANNA, “A questão dos gêneros em *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins”, *Congresso Internacional de Literatura Comparada (abralic)*, 3, 1995, *Anais...* São Paulo, EDUSP, 1995, vol. 2, pp. 265-271.
- HILL, TELÊNIA, *Osman Lins*, Rio de Janeiro, Agir, 1986.
- IGEL, REGINA, *Osman Lins, uma biografia literária*, São Paulo, T. A. Queiroz; Brasília, INL, 1988.
- KILANOWSKI, PIOTR, “*Avalovara* de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total”, *Cerrados*, núm. 07, Brasília, Editora da UNB, 1998, pp. 80-95.
- MOISÉS, MASSAUD, *O fiel e a pedra* hoje, Prefácio, em LINS, Osman, *O fiel e a pedra*, São Paulo, Summus, [19—], pp. 13-17.

- _____, Osman Lins, em _____, *História da literatura brasileira: modernismo*, São Paulo, Cultrix, 2002, v. III. pp. 391-397.
- MOURA, IVANA, *Osman Lins: o matemático da prosa*, Recife, Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura, 2003.
- NITRINI, SANDRA, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*, São Paulo, Hucitec, Brasília, INL, 1987.
- PAES, JOSÉ PAULO, “Palavra feita vida. Posfácio”, em LINS, Osman, *Nove, novena: narrativas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 201-211.
- PERRONE-MOISÉS, LEYLA, *Nove, novena*, Prefácio à edição francesa de *Nove, novena – Retable de Sainte Joana Carolina* (1971). En <<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2006.
- ROSENFELD, ANATOL, “Os processos narrativos de Osman Lins”, em _____, *Letras e leituras*, São Paulo, Unicamp, Edusp e Perspectiva, 1994, pp. 163-180.
- SILVA, ODALICE DE CASTRO, *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição de Osman Lins*, Fortaleza, Editora da UFC, 2000.
- SIMONS, MARISA, *As falas do silêncio em “O fiel e a pedra” de Osman Lins*, São Paulo, Humanitas, 2003.

OBRAS DE APOIO TEÓRICO

- BAKHTIN, MIKAIL, *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*, trad. do russo de Aurora Fornani Bernardini *et al*, São Paulo, Ed. da UNESP, Hucitec, 1998.
- _____, “Os Gêneros do Discurso”, em _____, *Estética da Criação Verbal*, trad. do russo de Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes, 2003, pp. 261-306.
- Barbosa, João Alexandre, “A modernidade do romance”, em _____, *A leitura do intervalo*, São Paulo, Iluminuras, 1990, pp. 119-131.
- BARTHES, ROLAND, Introdução à análise estrutural da narrativa, em _____ *et al*, *Análise estrutural da narrativa*, Rio de Janeiro, Vozes, 1976, pp. 19-60.
- BRANDÃO, JUNITO DE SOUZA, *Mitologia grega*, Petrópolis, Vozes, 1996. vol. I.

- BOURNEUF, ROLAND, *Ouellet, Réal. O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.
- COMPAGNON, ANTOINE, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago, Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2006.
- DÄLLENBACH, LUCIEN, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- FARIA, ZÊNIA DE, “Nas fronteiras da ficção: a metaficção em André Gide”, en SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos [coord.], *Divergências e convergências em literatura comparada*, Campo Grande, Ed. UFMS, 2004, pp. 69-84.
- FLETCHER, J., BRADBURY, M., “O romance de introversão”, en BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. [orgs.], *Modernismo: guia geral 1890-1930*, trad. de Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 322-339.
- GENETTE, GERARD, *Discurso da narrativa*, Lisboa, Veja, 1995.
- HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*, trad. de Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1992.
- HOUAISS, ANTÔNIO *et al.* *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss de lexicografia, 2001.
- HUTCHEON, LINDA, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Londres/Nueva York, Methuen, 1984.
- _____, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JÍTRIK, NOÉ, “A literatura como experimentação”, en FERNÁNDEZ MORENO, César, *América latina em sua literatura*, São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 217-242.
- MOISÉS, MASSAUD, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004.
- MONEGAL, EMIR, “O leitor como escritor”, en _____, *Borges, uma poética da leitura*, São Paulo, Perspectiva, [19—], pp. 77-97.
- RICARDOU, JEAN, “L’histoire dans l’histoire”, en _____, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, pp. 171-190.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Roturas da tradição”, en FERNÁNDEZ MORENO, César, *América latina em sua literatura*, São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 131-159.
- ROSENFELD, ANATOL, “Reflexões sobre o romance moderno”, en _____, *Texto/ Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. 75-97.
- TACCA, OSCAR, *As vozes do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.
- TODOROV, TZVETAN, “As categorias da narrativa literária”, en BARTHES, ROLAND *et al*, *Análise estrutural da narrativa*, Rio de Janeiro, Vozes, 1976, pp. 209-254.
- VERRIER, JEAN, “Le récit réfléchi”, en *Littérature*, núm. 5, février, 1972, pp. 58-68.
- WAUGH, PATRICIA, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londres, Methuen, 1984.