



Universidade de Brasília

*A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA:*  
UM EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO

THAYLA CRISRHANA MARTINS VENTURA

Brasília

2018

THAYLA CRISRHANA MARTINS VENTURA

*A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA:*  
*UM EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

Brasília

2018

THAYLA CRISRHANA MARTINS VENTURA

*A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA:*  
*UM EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin  
TEL/UnB (presidente)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Rocha Ribeiro  
UFG (membro efetivo)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabrícia Wallace Rodrigues  
TEL/UnB (membro efetivo)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto  
TEL/UnB (membro suplente)

A minha ascendência feminina,  
símbolos de força e coragem:

Arlinda, minha avó

Bia, minha mãe

## AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO A:

Elizabeth Hazin, por me apresentar Osman Lins, por me abrir as portas da pesquisa, por ser a mim iluminação, fascínio e ternura;

Bia e Jair, meus pais, pelo alicerce, pelo cuidado e pelo amor, sem os quais esse trabalho não seria possível;

Nathanael, meu irmão, pela força e pelos olhos com os quais me olha;

Junior Angelo, meu amor, capaz de entender meu coração quando as palavras são impossíveis;

Vanessa Cajá, minha amiga, pelo partilhar não só de ideias, mas de alma, numa sintonia sem precedentes;

Pedro Couto e Ana Lima, amigos e mestres, por tão carinhosamente compartilharem comigo as leituras do romance dos nossos olhos;

Membros do GATACO, pelas leituras apaixonadas regadas a café, pão de queijo e afeto;

Fundação Casa de Rui Barbosa e Instituto de Estudos Brasileiros, pela acolhida;

CAPES, pelo apoio;

Jesus Cristo, Verbo que se fez carne por amor, Alfa e Ômega, Princípio e Fim.

*Escrever, para mim, é o meio, o único que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam.*

Osman Lins

Há muito a imaginação é alvo de reflexão de pensadores e teóricos em acepção filosófica, antropológica ou literária, sendo sua essência ora atrelada ao engano, como em Pascal, ora à potência criativa, como em Voltaire. Assentindo esse último entendimento como o mais adequado ao projeto literário de Osman Lins e conhecendo a proposta do escritor de enriquecer o campo do imaginário através de sua ficção, intenta-se nesse estudo desenvolver uma leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pautada na investigação de três camadas narrativas nomeadas pelo próprio Lins, sendo elas: a do real-real, a do real-imaginário e a do imaginário-imaginário. O percurso da dissertação partirá da análise do microconto “Exercício de Imaginação” também de autoria do escritor pernambucano, em que se lê simbolicamente o processo de criação de um texto literário, e seguirá o processo de composição do imaginário no romance – desde a reunião dos elementos, passando pela manipulação desses e chegando ao estado final da narrativa -, valendo-se primordialmente do apoio teórico de Gilbert Durand e Wolfgang Iser.

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; Imaginação e Criação Literária; Camadas Narrativas.

## ABSTRACT

---

The imagination has long been the object of reflection by philosophers and thinkers in a philosophical, anthropological or literary sense, and its essence is sometimes linked to deceit, as in Pascal, or to creative power, as in Voltaire. Assuming this last understanding as the most appropriate to the literary project of Osman Lins and knowing the proposal of the writer to enrich the field of the imaginary through his fiction, it is tried in this study to develop a reading of *A Rainha dos Cárceres da Grécia* based on the investigation of three narrative layers named by Lins himself, being: the real-real, the real-imaginary, and the imaginary-imaginary. The course of the dissertation will start with the analysis of the microconto "Exercício de Imaginação", also written by Osman Lins, in which the process of creating a literary text is symbolically read, and will follow the process of imaginary composition in the novel - from the elements, through the manipulation of these and reaching the final state of the narrative - relying primarily on the theoretical support of Gilbert Durand and Wolfgang Iser.

**KEYWORDS:** Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; Imagination and Literary Creation; Narrative Layers.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRO CAPÍTULO	
REAL-REAL: o romance, sùmula de nossas vidas .....	25
SEGUNDO CAPÍTULO	
REAL-IMAGINÁRIO: o romance, tudo nele é fabricado e exige manejos .....	46
TERCEIRO CAPÍTULO	
IMAGINÁRIO-IMAGINÁRIO: o romance, onde tudo invade tudo.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81

## INTRODUÇÃO

## EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menina o pássaro a bola e o gato. A Pastomenila e o Bonagásaro.

Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado.

A Pastomenila abriu as asas; o Bonagásaro pôs-se a andar em silêncio. Soprou entre eles um vento brando e morno.

- O verão está chegando – berrou o Bonagásaro.
- O inverno também – disse a Pastomenila, falando devagar, para que as palavras fizessem tilintar os cristais dos lustres de cristal.
- Ontem chegaram os peixes – foi o brado seguinte.

Fazendo ressoar melodiosamente os incisivos, a Pastomenila informou:

- E amanhã, às dez horas, no máximo, chegam as aves.
- O Pavão também?
- Não.

O Bonagásaro mastigou a palavra “não”, engoliu-a e começou a saltar extremamente irritado. “Por que o Pavão não vem? Por que não vem o Pavão? O Pavão não vem por quê?” Seu bico vermelho parecia uma espada, enquanto

ele explorava as possibilidades sintáticas da frase. Quando silenciou, disse a Pastomenila:

- O Pavão chega hoje com os leões.

O Bonagásaro bradou - Por quê? Quem deu ordem?

A Pastomenila começou a girar, tilintando a cristalina dentadura. Abriu de súbito as asas de palheta e enlaçou chorando o Bonagásaro, que ficou menor.

Nisto o vento, antes suave, entrou a soprar forte. Receando serem arrebatados, o Bonagásaro e a Pastomenila uniram-se com desespero.

- Também está chegando o Outono - gritou ainda o pobre Bonagásaro.

- Também a Primavera - tilintou a outra.

Regiraram os dois, ouviu-se em meio àquele torvelinho, com um rumor de taça quebrada contra as pedras, a palavra ARPRIMEVA! Cessado o vento, eram outra vez, na página, o gato, a menina, a bola e o pássaro. Não havia sinal de Pastomenila nem de Bonagásaro. Cerrei os dentes e ergui a cabeça, à espera do Pavão, com sua imponente guarda de leões.

Osman Lins

Reencontro a micronarrativa criada por Osman Lins em 1966 e lembro-me da sensação encantatória de ouvi-la pela primeira vez. Estudante da graduação em Letras na Universidade de Brasília, cursava o quarto semestre quando a professora Elizabeth Hazin, a quem eu já admirava pelo manejo com as palavras, pela forma de ensinar literatura e pelo sotaque, leu em sala de aula o pequeno conto que seria a porta de entrada de minha dissertação anos mais tarde. Buscando em minha memória as sensações que essa leitura me causou,

vejo-me como criança ao ouvir as palavras cujas texturas mágicas só podem ser alcançadas por se tratar de literatura.

Através desse halo infantil evocado pela experiência de ouvir a história da Pastomenila e do Bonagásaro, sinto-me de alguma forma conectada a Luiza Helena Lauretti, menina a quem o pequeno conto foi escrito, quando, tendo consigo um álbum em branco, pede a Osman Lins que escreva algo nele como lembrança. Observando a imagem presente na capa do álbum, Lins cria o chamado “Exercício de Imaginação”, refazendo a prática comum em seu tempo de aluno de descrever e compor a partir de uma figura proposta, naquele tempo, pela professora da turma. Em conversa posterior com Julieta de Godoy Ladeira, sua esposa, o escritor percebe que mesmo formados nas séries iniciais em lugares distintos – Julieta em São Paulo e Osman em Vitória de Santo Antão, interior do Pernambuco -, ambos haviam aprendido técnica de descrição e composição da mesma forma.

Anos mais tarde, Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira, juntamente com outros sete escritores que também tiveram contato com esses quadros para descrição e composição na infância, decidem escrever cada qual sua história a partir das referidas imagens da época de escola. O projeto deu nome ao livro *Lições de Casa: exercícios de imaginação*. Porém, devido a sua morte precipitada, Lins não chega a escrever sua lição de casa e, diante disso, Julieta opta por fazer da narrativa “Exercício de Imaginação”, escrita anos antes, a contribuição do escritor.

Não seria absurdo pensar que essa formação escolar – pelo repetido exercício de compor e descrever - tenha fortemente influenciado a criação literária de Lins, escritor que tanto valorizou e imbuiu de significado ornamentos e detalhes. Sobre a descrição como meio de elaboração literária, Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes em seu *Dicionário de Narratologia* indicam que “esses fragmentos, as **descrições**, são facilmente destacáveis do conjunto textual: tendencialmente estáticos, proporcionam momentos de

suspensão temporal, pausa na progressão linear dos eventos diegéticos” (REIS&LOPES, 1990, p.87). É fato que, mesmo em textos extremamente narrativos, momentos de descrição são apresentados como forma de, ao menos, referenciar minimamente personagens e objetos. Entretanto, a escolha de Osman Lins no que se refere à descrição é de potencializá-la de modo que não apenas se estabeleça ali uma referência, mas que aponte também para significados outros, como é possível observar, por exemplo, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, quinta narrativa de *Nove, Novena* (1966), livro em que o autor experimenta novas técnicas e sobre o qual afirma ter chegado a “uma fase de maturidade, talvez de plenitude” em sua vida de escritor (LINS, 1979, p. 141). Em “Retábulo de Santa Joana Carolina” há momentos de suspensão de narração para que seja descrita uma cena como se descreve um quadro<sup>1</sup> e, nesse caso, a significação dessa descrição estática está ligada ao caráter plástico da narrativa indicado desde o nome “retábulo” presente no título.

Em estudo publicado na *Poétique* nº 12, em 1972, Philippe Hamon abre seu texto afirmando que a descrição é um corte prontamente identificado pelo leitor, já que a narrativa é interrompida para que o cenário passe ao primeiro plano<sup>2</sup>. Semelhante é o movimento de Osman Lins ao caracterizar suas personagens em

---

<sup>1</sup> No trecho a seguir, a construção textual – através de indicadores de espaço e indicadores de tempo verbal – é capaz de fazer com que o leitor se veja diante de um quadro, uma pintura. Vê-se que o uso da descrição com o objetivo de sobrelevar uma imagem é habitual na escrita osmaniana.

“Ao fundo, algumas cruces e um pé de eucalipto. À esquerda do grupo, o filho pela mão, Dona Totônia, entre humilde e colérica, **tem o pé erguido sobre os escorpiões** que achei entre as moedas. Um pouco à direita, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas aí acedem velas, rezam para seus mortos; e que eu, como Segundo Tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol aberto por causa do calor, percorri pela primeira vez, nessa sexta-feira. No chão, grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia, um dos quais passeia no braço nu de nosso Presidente” (LINS, 1975, p. 90). [grifo meu]

Possivelmente o trecho “tem o pé erguido sobre os escorpiões” é aquele que com mais força demonstra uma espécie de congelamento desse parágrafo em meio à narrativa, como se o leitor fosse, nesse momento, convidado a interromper o acompanhar dos eventos narrativos e observar a exposição de um quadro, como sugere o nome “retábulo”. Percebe-se também que o narrador revela ter preciso conhecimento do objeto descrito e ainda conhecimento futuro das personagens.

<sup>2</sup> Cf. HAMON, 1976, p. 63.

“Exercício de Imaginação”: **“A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro”**. A impressão é de se estar diante de uma fotografia, figura estática, e a atitude do leitor é de, nesse momento de suspensão narrativa, observar com atenção os detalhes indicados pelo narrador. Na “expansão da narrativa”<sup>3</sup> referente ao Bonagásaro, ainda que haja certa impressão de mobilidade, esta de forma alguma se dá por meio de ações narrativas, mas, poder-se-ia afirmar, de movimentos descritivos.<sup>4</sup> Diz-se da figura: **“talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado”**. O resultado dessa interrupção sintagmática é, nas palavras de Hamon, o prolongamento do olhar daquele que descreve<sup>5</sup> – lê-se, nesse caso, o narrador do conto ou mesmo seu leitor.

Seguramente, a predicação atribuída à Pastomenila e ao Bonagásaro não só se justifica no decorrer das ações narradas no conto, como também delinea a natureza das personagens, como bem pontuado por Ermelinda Ferreira em “A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação”<sup>6</sup>:

A Pastomenila e o Bonagásaro, nesse texto, parecem ter mesma natureza e exercer a mesma função dos muitos seres fantásticos que brotam das páginas de *Avalovara*. Seres compósitos: inexistentes, imperceptíveis, inaudíveis, inodoros, insípidos, impalpáveis, que se oferecem de repente à percepção de um sexto sentido, mais complexo, para o qual um somatório de visibilidade, sonoridade, perfume, sabor e textura é sugerido *in absentia*, através do poder evocativo da palavra. (FERREIRA, 2004, P. 282)

<sup>3</sup> Termo cunhado por Hamon na tentativa de uma definição para descrição.

<sup>4</sup> Fosse o caso de comparar a representação desses dois tipos de descrição – a da Pastomenila e a do Bonagásaro – em termos absolutamente atuais, seria possível dizer que enquanto a Pastomenila é descrita em uma única imagem, o Bonagásaro é descrito em múltiplas imagens condensadas em um único arquivo, como um GIF animado.

<sup>5</sup> Cf. HAMON, 1976, p. 66.

<sup>6</sup> O texto publicado no livro *Sopro na Argila*, embora mais se detenha em *Avalovara* foi de grande valia para as reflexões inseridas nessa dissertação.

“Exercício de Imaginação” revela algumas das incontáveis artimanhas literárias às quais Osman Lins recorre em sua obra a partir de *Nove, Novena* - passando por *Avalovara* (1973) e chegando a *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), objeto de análise dessa dissertação e principal ponto de contato no estudo que proponho. A micronarrativa é como uma possível resposta ao questionamento: como se faz literatura? (ou: como se faz a literatura osmaniana?). É isso o que o leitor vê, o texto literário se fazendo diante de seus olhos, vê seu processo de composição: a reunião dos elementos, o processo de manipulação e o estado final da narrativa.

Fundamento a escolha pelo termo “composição” em detrimento de narração, tantas vezes posta como outra face da descrição, não somente por ser o nome adotado nos exercícios escolares de outrora, mas pelo significado tão forte que carrega, considerando o que, tal qual um demiurgo, era da vontade de Osman Lins: sua escrita deveria estabelecer e organizar um mundo. A composição, segundo o *Dicionário de Narratologia*, “designa genericamente uma certa organicidade da obra artística, isto é, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos” (REIS&LOPES, 1990, p. 69).

Esse entendimento se liga ao que Osman Lins afirma quando questionado sobre quais planos literários teria, em entrevista ao *Jornal do Comércio*: “Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo. Assim, meu plano fundamental é este, criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a nova história da sua conquista” (LINS, 1979, p. 132). Com isso, chamo atenção ao processo de criação desvelado em “Exercício de Imaginação”.

Em seu primeiro parágrafo, Osman Lins elege quatro elementos retirados da imagem-capa do caderno da garota, revelando raízes do exercício de descrever presente nas atividades de criança, mas no nível da enumeração – ou



talvez mais apropriadamente, da anunciação: **o pássaro, a menina, a bola e o gato**. Lins começa, então, a mexer em sua matéria-prima através dos seguintes movimentos: i) inversão - **o gato, a bola, a menina e o pássaro** -, esse primeiro movimento modificante de imediato indica certa inclinação do autor ao jogo, à brincadeira com as posições dos elementos; ii) desordenação - **o pássaro a bola o gato a menina** - nesse estágio, a retirada das vírgulas, resultando na soltura dos termos, pode indicar a renúncia a uma organização pré-existente e, de certo modo, torna os quatro elementos num organismo único; iii) reformulação - **a menila o pasto a bona e o gásaro** -, aqui o rearranjo das sílabas gera novas palavras, mesmo assim, ainda não é possível acessar o sentido delas; iv) fusão - **a Pastomenila e o Bonagásaro** -, por fim, com a união dos termos “pasto” e “menila”, “bona” e “gásaro” são formados dois novos nomes soberanos em relação àqueles originários. Ao serem iniciados com letra maiúscula, assumem estatuto de entidades e o leitor já os pode conceber enquanto personagens.

Assumindo a consciência de que os recursos citados – inversão, desordenação, reformulação e fusão - nem de longe compreendem todo o arcabouço técnico osmaniano, mas considerando que juntos podem ser vistos como súpula de seu processo de criação, a essa série de movimentos chamarei **manipulação**, processo através do qual o criador transforma elementos avulsos e pré-existentes em criaturas engendradas com nova organicidade. Homem em busca, a personagem Abel de *Avalovara* admite a incompreensibilidade da existência causada pela impossibilidade de enxergar como um evento completo e assume: “as narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isso nos rejubilamos” (LINS, 1973, p. 27). Resultado de similar conjunção, são criados a Pastomenila e o Bonagásaro, personagens mágicos e apenas possíveis em literatura, estabelecendo, por isso, o ambiente propício para uma atmosfera de imaginação.



Figura I  
Capa do álbum de Luiza Helena Lauretti

Não ignorando, portanto, o quanto há de significado no título “Exercício de Imaginação”, me atenho à grande matéria da micronarrativa. Tudo ali faz-se de imaginação. Seguindo o fio de pensamento que a Enciclopédia Einaudi propõe a respeito da imaginação, leio que Voltaire identifica “a faculdade da imaginação com a matriz da produção artística e com o valor com o qual se pode medir a mesma”<sup>7</sup>. O filósofo do século XVIII elabora o chamado *Dicionário Filosófico*, no qual apresenta sua definição de Imaginação como sendo talvez “a única faculdade de que dispomos para compor ideias, mesmo as mais metafísicas” e categoriza-a em duas espécies: a *imaginação passiva*, aquela que “consiste em reter uma simples impressão dos objetos” e a *imaginação ativa*, que “arranja as imagens concebidas, compondo-as de mil maneiras” (VOLTAIRE, 1984, p. 218-219). Para o desenvolvimento dessa pesquisa priorizarei a concepção de *imaginação ativa* por entender que essa é a que mais se adequa ao caráter criativo e prismático do texto osmaniano.

<sup>7</sup> ENCICLOPÉDIA Einaudi, 1992, p. 49.

Naturalmente, não se fazia consenso entre os pensadores antigos ver com bons olhos a faculdade imaginativa. O francês Blaise Pascal, que fazia parte das leituras de Voltaire, apregoava a imaginação como “parte ilusória do homem, mestra do erro e da falsidade” (PASCAL, 1973, p. 39). A ideia do filósofo de que a imaginação é inimiga da razão poderia ser justificada pela aplicação da religiosidade cristã em seu discurso, visto que Pascal crê numa única verdade e, assim, a imaginação funcionaria como artifício maquiador dessa verdade. No entanto, o que se apresenta a Pascal como fator negativo, é justamente a força do projeto de escritura osmaniana que se ancora na potência criativa multiforme e multifacetada.

Gilbert Durand, em seu *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, defende o imaginário como sendo a infância da consciência, mas não como algo “ingênuo e pueril” e sim como algo “criador e primordial” e em *O Imaginário*, Durand aponta o imaginário como sendo uma espécie de museu “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 1998, p. 6). Esse caráter de multiplicidade, quiçá de totalidade de imagens possíveis, vai de encontro à cultura iconoclasta que, segundo Durand, é instalada no Ocidente enquanto resultado de uma herança bíblica ancestral pautada na “proibição de criar qualquer imagem como substituto para o divino”, ordenança expressa no segundo mandamento da lei de Moisés (Êxodo, XX. 4-5). Em contrapartida, as civilizações não-ocidentais não entendem a realidade através de uma verdade única, mas estabelecem “seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas”, o que oferece tanto maiores possibilidades de criação quanto maiores possibilidades de leitura<sup>8</sup>.

Mais um suporte para o desenvolvimento deste trabalho, o estudo de Wolfgang Iser em seu livro *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* trouxe a mim iluminação sobre algumas questões e, sem dúvidas, ainda mais indagações. O teórico alemão apresenta, desde seu prefácio,

---

<sup>8</sup> CF. DURAND, 1998 p.7-9.

a literatura como sistema que “necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (ISER, 1996, p. 7) e indica como caráter da literatura a “articulação organizada entre o fictício e o imaginário” (ISER, 1996, p.11). Para elaborar o organismo teórico do imaginário em seu estudo, Iser, depois de estabelecer um percurso histórico a respeito do que já se pensou sobre o tema, apresenta a imaginação como faculdade do sujeito organizada em tripartição<sup>9</sup> de Samuel Taylor Coleridge, o imaginário como ato de ideação da consciência em Jean-Paul Sartre<sup>10</sup>, e o imaginário radical em Cornelius Castoriadis<sup>11</sup>.

Esteando-se nessas três acepções, Iser entende por consolidado que o imaginário não pode ativar a si mesmo, mas necessita ser animado por algo externo, seja pelo sujeito (Coleridge), pela consciência (Sartre) ou pela psique e pelo sócio-histórico (Castoriadis). Assim, o imaginário em si não possui intencionalidade, mas é terreno receptível a quaisquer intenções, o que faz com que a Iser seja mais interessante o jogo que se faz por meio do imaginário – lugar vazio que incita ocupações várias - do que propriamente sua definição (ISER, 1996, 259-260). O teórico alemão termina por assinalar a literatura fantástica como sendo uma das “coagulações cognitivas do imaginário”, em que “a realidade é completamente negada e a fantasia desfila sob suas vestes”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Coleridge defende que a faculdade seja dividida em *imaginação primária*, “força vital e o agente verdadeiro de toda a percepção humana, e como repetição, que sucede na mente finita, do ato eterno da criação no infinito Eu Sou”, *imaginação secundária*, “eco da primária; ela co-existe com a vontade consciente, mas é, quanto ao tipo de sua atividade, idêntica à imaginação primária e difere apenas em grau e modalidade de sua operação”, e *fantasia*, “um modo de memória, liberada da ordem do tempo e do espaço [...], precisa receber todos os seus materiais já elaborados pela lei da associação”. Cf. ISER, 1996, p. 225.

<sup>10</sup> Sartre se propõe a descrever o imaginário como “função importante da consciência, função *irrealizante*”. Desse modo, não mais se vê o imaginário como faculdade e se considera que “em vez de ser uma dotação do homem [...], é uma relação da consciência com seus objetos. Cf. ISER, 1996, p. 232.

<sup>11</sup> Castoriadis anuncia uma ideia de criação por meio do imaginário que não se entende especular, afirma: “o imaginário de que falo não é uma imagem *de*. É ele uma criação contínua, sócio-histórica e psíquica, essencialmente não determinada de figuras/formas/imagens que subjazem a cada fala *de* algo”. Cf. ISER, 1996, p. 245.

<sup>12</sup> Cf. ISER, 1996, p.276.

Compreensível a rejeição de Osman Lins ao título de escritor de literatura fantástica, pois seus escritos literários jamais negam a realidade, apesar de possibilitarem a visão da fantasia em suas várias vestes. Seja então ambição desse estudo apresentar uma outra “coagulação cognitiva do imaginário”, através da proposta de leitura d’*A Rainha dos Cárceres da Grécia*, último romance publicado de Osman Lins, sob o viés das camadas narrativas que compõem a obra. O romance - que se cobre de uma capa de total racionalidade, factibilidade e compromisso com o real - guarda em si manifestações diversas de um mundo imaginário, o qual se revela através da construção das personagens, da composição espaço-tempo, da estrutura de um livro dentro do outro e das imagens que surgem no texto como figuras estritamente literárias.

Numa das últimas páginas da seção de entrevistas de Osman Lins reunidas em *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*, leio o que considero chave para se entender a proposta de Lins para seu último romance publicado:

Um dos problemas centrais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é o da perspectiva narrativa. 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. (LINS, 1979, p. 252)

Partindo dessa categorização anunciada pelo autor da narrativa – mas que não chega a ser desenvolvida enquanto conceituação -, estabeleço como fito desse texto dissertativo a tentativa de consolidação e aprofundamento de cada

um desses três níveis manifestados no romance, num olhar umbilical, buscando soluções no texto mesmo, o que se afina à sugestão posta em parênteses no meio do romance: “toda obra de arte configura sua própria teoria”. A divisão estrutural será concebida da seguinte forma: cada nível nomeado por Osman Lins corresponderá a um capítulo dessa dissertação e para cada capítulo será designado um símbolo condutor. Para o capítulo sobre o **real-real**, o símbolo será o *homem Osman Lins*; para o **real-imaginário**, o símbolo da *mão*; para o **imaginário-imaginário**, o símbolo da *visão*.

Serão tratados no primeiro capítulo, como se um inventário fosse, os elementos da realidade: anotações e manuscritos do autor que antecedem a feitura do romance; notícias de jornal, outras obras fictícias e acontecimentos contemporâneos a Lins que invadem sua narrativa enquanto é escrita. O segundo capítulo será dedicado a analisar as soluções literárias relacionadas ao narrador-personagem do romance, o Professor, aquele que talvez mais se adeque ao estado real-imaginário pelo tanto que tem de Lins e pelo tanto que tem de ficcional, através de uma investigação de autoria e gêneros literários. Já o universo de Maria de França, sua visão de mundo e os espaços pelos quais transita a personagem será a matéria do terceiro capítulo.

Seguramente os dados que serão investigados aqui não pertencem unicamente a uma das três camadas, já que essas categorias não podem ser absolutamente estanques. Cada uma dessas divisões traz em seu bojo também características das outras, assim como a espiral de *Avalovara* arrasta uma linha narrativa a outra e elas perdem um tanto de significado se lidas completamente independentes. Considero necessário também tornar claro que a seleção de elementos do texto para análise em cada um dos níveis supracitados obedece a uma lógica de proveniência desses elementos, já que, uma vez funcionando no texto, todos os elementos – ainda que seja uma notícia real de jornal – já fazem parte da trama ficcional.

Antes que seja aberto o desenvolvimento dessa dissertação, sinto-me movida a reconhecer: incerto é o percurso da pesquisa, mesmo que iniciada com um plano bem estabelecido. Os planos! Osman não abria mão deles, contudo os admitia como ponto de partida. Os planos constituem uma atmosfera de segurança que, confesso, é cara a mim, mas incerto é o percurso da pesquisa. Certa de que minha dissertação se daria pela análise do processo criativo de Osman Lins análogo a uma criação arquitetônica, iniciei esse intenso biênio. Vivi meu primeiro ano de mestrado entre orientações, disciplinas, leituras individuais, encontros de leitura do GATACO, conversas literário-afetivas, apresentações de pesquisa em eventos e a primeira ida à Fundação Casa de Rui Barbosa – onde parte do arquivo pessoal de Osman Lins está alocada. E seria por meio do contato com os manuscritos – só poderiam ser eles! – que bruscamente mudaria minha rota.

*“Parece-me razoavelmente claro o livro imaginário.”*

(Das notas de Osman Lins sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*)

Livro imaginário? A frase ressoava em mim. A partir daí uma nova empreitada se iniciava. A partir daí só me seria possível ler o romance pela perspectiva da imaginação e do imaginário. Persegui os conceitos, persegui suas realizações no romance. E persegui o arquivo de Osman Lins. Por isso, permeia por todo o andamento dessa dissertação – e que considero parte crucial dessa pesquisa – a consulta ao Arquivo de Osman Lins na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB - RJ) em setembro de 2016 e agosto de 2017, a também no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP - SP) em setembro de 2017. Essas consultas proporcionaram o conhecimento dos estudos pré-obra de Osman Lins e, apesar de ser clara a diferença concernente ao volume de “Estudos para obra”<sup>13</sup> entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e outras obras de Lins, alguns conjuntos de

---

<sup>13</sup> Assim se refere Osman Lins ao conjunto de papéis em que constam seus estudos para formação de cada escrito seu, bem como composição de personagem, de enredo, temas a serem abordados, etc.

notas, especialmente o chamado “Notas sobre a TÉCNICA”, apresentam elementos importantíssimos para se analisar o romance.

Para o segundo ano, então, me restou a investida de administrar um tema tão fascinante quanto fugidio. Várias foram as tentativas de abordagem e de delimitação: uma delas, arriscar remontar o livro imaginário de Júlia através das citações do Professor, experiência que me pareceu infrutífera logo que entendi o imaginário como presença simultânea em todos os níveis diegéticos do romance, como funcionamento do engenho como um todo. Certo é que nesse biênio fui guiada pela leitura contínua do romance, o que às vezes me levou a rotas desconhecidas e sinuosas, mas a elas jamais faltou beleza e deleite.



A

17-5-74

"O Estado de S. Paulo" traz hoje uma matéria sobre a "cultura da pobreza". Lê-se ali que a "anomia social", basicamente caracterizada pela incapacidade individual em compreender e agir de acordo com as exigências de uma sociedade diversificada e complexa, é um caso típico de incorporação deficiente e disfuncional de normas. Essa problemática atinge as faixas populacionais de renda mais baixas e os recém-chegados do campo. Alguns sinais: muita timidez e gagueira ao falar com pessoas "importantes".

Ricardo  
Melo

26-9-74

26-8-74-

"Com 60 anos, 50 dos quais dedicados ao mar, Joaquim Mendonça, de Itapicuma, é o espelho da situação da maioria dos pescadores do Nordeste: sem gozar os benefícios do INPS e do Prorural, vive atualmente de "consertar tarrafas, para não morrer de fome, porque a dormência nos braços e nas pernas não permite trabalhar pesado. Vinte e cinco mil pescadores autônomos da região correm os mesmos riscos de Joaquim. (Jornal do Brasil)

## PRIMEIRO CAPÍTULO: REAL-REAL

### O ROMANCE, SÚMULA DE NOSSA VIDA

Centro de Reabilitação de S. Paulo, já acumulou papelada impossível de ser levada de uma repartição para outra sem o emprego de um carrinho de mão. É um modesto processo para retificação de datas em guias de recebimento percorreu nada menos que doze agências, dois bairros, quatro prédios em quarenta dias, tempo necessário para ser devolvido com 22 carimbos e sem resolução. (Revista VEJA).

3-10-74

Longa entrevista do Sr. Reinhold Stephanes, novo presidente do INPS, termina com a seguinte constatação: "Os maiores problemas do INPS se resumiriam em um, praticamente: inexistência de uma política de previdência e assistência social." (Dia 3-10-74).

Segundo o mesmo jornal, a briga nos postos de atendimento do INPS começa todos os dias, às nove da noite, com os primeiros pacientes que chegam, procurando garantir seus lugares na fila para o dia seguinte. Às 7 da manhã (post de atendimento no Tatuapé) há cerca de 5 mil pessoas ou 6 mil, vinda de todos os bairros da zona Leste, quando o Posto só tem condições de atender

Esquadrinhar o plano do real na obra literária osmaniana é se atentar, antes de mais nada, ao homem Osman Lins, sua história, sua formação e suas escolhas. O pernambucano, de Vitória de Santo Antão, nasce em 5 de julho de 1924 e, com apenas 16 dias de vida, perde sua mãe, Maria da Paz de Mello Lins. Dela nunca obteve qualquer retrato e a impossibilidade de descrever esse rosto marca o escritor de forma tal que se pode mirar em sua literatura profusas reverberações desse acontecimento<sup>14</sup>, das quais citarei algumas. O escritor enxerga na literatura o meio de reaver a imagem perdida e nesse processo reconstitutivo em que se preenche uma folha branca com a possibilidade daquilo que existiu, se desenvolve o trabalho imaginativo.

Ao discorrer sobre o tema em *A Imaginação*, Sartre aponta à existência *de fato* e à existência *em imagem* (SARTRE, 1980, p. 6), sendo essa última, nas palavras de I. Meyerson, a “racionalização de um dado sensível” (SARTRE, 1980, p. 83). Assumindo o labor de reformulação racional de um dado sensível, Osman Lins empenha-se através da escrita na busca pelo rosto desconhecido da mãe. A tônica se apresenta no romance *O Fiel e a Pedra* (1961), como se pode ler no doce e confessional diálogo entre Ascânio e Otalício:

- Otalício... não tenho retratos dela.
- Nem um? - Nem um, Otalício.
- Por que não caça nas gavetas?
- Ela não gostava de retratos. Só tenho a lembrança daquela visagem. Eu nunca falei disso a ninguém, Otalício. (LINS, 2007, p. 73/74)

Em *Avalovara*, através de Abel, personagem que se vê buscador e sobre si profere as seguintes palavras, no nono fragmento da linha narrativa R:

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. (LINS, 1973, p. 64)

---

<sup>14</sup> Cf. LINS, 1979, p. 188.

E ainda em “Perdidos e Achados”, última narrativa de *Nove, Novena*, em que se narra em primeiro plano a aflitiva procura por um filho perdido na praia e a busca do irmão da personagem  $\nabla$ <sup>15</sup> pela fotografia do pai - também desaparecido no mar - e que jamais fora visto pelo filho mais novo:

Todos os seus documentos haviam ido com ele; as repartições não conservaram seus retratos; também não possuímos nenhum em casa. Vinte anos depois, meu irmão, compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciara outra procura, atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá, terras natais de meu pai, onde meio século antes ele fizera a primeira comunhão, ao mesmo tempo que vários outros meninos. (LINS, 1975, p. 211)

A outra proposição seria a de que Osman Lins se deixa embeber por uma espécie de espírito de obstinação que o faz perseguir um projeto literário muito bem definido, enxerga-se como depositário do dom de interpretar o mundo por meio das palavras e isso para ele é uma condição<sup>16</sup>. Sentindo que Maria da Paz viera ao mundo com o único encargo de ser sua mãe<sup>17</sup>, Lins determina que sua vida deve ter relevância e, portanto, devota-se com afinco à escrita e, assim, se mostra como escritor atento a tudo ao seu redor: é aquele que inventaria, reúne e coleciona os elementos observados.

Para Walter Benjamin, em “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”, o autêntico colecionador deve ter faro apurado e deve estar atento a particularidades<sup>18</sup> - datas, nomes de lugares - do objeto colecionado, que façam sentido àquele que coleciona, de forma que se constitua uma harmonia. Movida pela ideia benjaminiana de colecionamento e estabelecendo uma correspondência orgânica entre o colecionador e o escritor,

---

<sup>15</sup> Na narrativa, a personagem é representada pelo símbolo do triângulo invertido. A versão digital dos símbolos de *Nove, Novena* foi desenvolvida pelo designer gráfico Claudio Henrique Ferreira para o III ELO - Números e Nomes: o júbilo de escrever, evento organizado pelo Grupo de Estudos Osmanianos, em 2016, na Universidade de Brasília.

<sup>16</sup> Cf. LINS, 1979, p. 129.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>18</sup> Embora nesse texto Benjamin esteja se referindo particularmente ao colecionador de livros, compreendendo as fases de obtenção - através de compra, de leilão ou de pedido em catálogo - e catalogação pessoal, os princípios podem ser aplicados, por analogia, a outras coleções.

Elizabeth Hazin, em artigo publicado na Revista Eutomia, afirma: “o escritor é um colecionador de coisas, de lugares, de lembranças, de leituras, de sensações. Não raro sua escrita assume a forma de listas – um dos modos de expressão desse jeito de ser – inventariando o mundo”<sup>19</sup>. Impossível não pensar no quanto terá sido visto e colecionado por Osman Lins, por exemplo, nos anos de preparação para a escrita de *Avalovara*, romance em que o engendramento de repetições e listagens fascina o leitor:

Ele [*Avalovara*] concentra toda a minha experiência como escritor e como homem. Amadureceu no meu espírito durante cinco ou seis anos. Levei três para escrevê-lo, sendo que nas últimas semanas trabalhei em média dez horas por dia. Custou-me o sangue e os ossos. Mas foram três anos exaltantes.<sup>20</sup>

Esse caráter de atento observador e hábil ajuntador dos elementos do mundo faz com que, enquanto ficcionista, Lins não se exima à representação, em sua literatura, de seus espaços de vivência, o que se dá de forma gradativa: Vitória, Recife e São Paulo – também algumas cidades europeias que se estabeleceram em suas narrativas após viagem com bolsa de estudos junto à Aliança Francesa. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o romance de Julia Marquezim Enone se passa no Recife e o diário do Professor é escrito em São Paulo, cidades que, embora sejam em primeira instância apenas espaços onde decorrem as ações da narrativa, assumem maiores significados que serão vistos adiante. Além dos locais onde o escritor viveu, algumas personalidades de sua convivência também o ajudaram a formar seu escopo literário.

Marcado pela sensibilidade e pelo cuidado de sua avó Joana Carolina e de sua tia Laura, Osman Lins deu a elas vida eterna através da literatura – a Laura através da personagem Teresa de *O Fiel e a Pedra* e a Joana Carolina em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Pela voz de seu tio, Antônio Figueiredo – figura que inspirou a personagem Bernardo em *O Fiel e a Pedra* e também a quem

---

<sup>19</sup> HAZIN, Elizabeth. A ideia insistentemente repetida no velho manuscrito: o colecionamento em Osman Lins. *Eutomia*, Recife, 13 (1): 326-345, jul. 2014.

<sup>20</sup> Revista Viver e Escrever. Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre Vol 1, Editora L&PM, 1981. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>

foi dedicado o segundo romance do escritor -, Osman Lins ouviria muitas histórias de suas andanças como comerciante e dessas experiências nasceria no pequeno Osman o gosto pelas narrativas e pela narração<sup>21</sup>. E por meio dos ensinamentos de seu professor, José de Aragão Bezerra Cavalcanti, Osman Lins assimilaria noções de disciplina e ordem imaginativa, atribuindo a ele a decisão de se dedicar às letras<sup>22</sup>.

Como homem comprometido com o seu tempo e atento ao mundo a sua volta, a realidade adentra a ficção osmaniana enquanto projeto literário. No texto “Estudos Literários e Realidade Cultural”, Osman Lins apresenta a visão de que “restringem-se o âmbito e a força da ciência que, voltada tão-só para o seu objeto, tende a ignorar o mundo”, e avança:

Conclui-se que à vida da obra literária, e portanto à obra mesma, não é indiferente a realidade sócio-cultural que a cerca. Negligenciando essas relações, a tendência a concentrar no texto, com rigor absoluto, os estudos literários, ignora as ligações com o incidental. Mas o incidental, compreendendo elementos em princípio não literários, abrange as possibilidades de existência plena da obra. (LINS, 1979, p. 80)

Ao leitor da obra literária osmaniana, decerto é nas páginas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* que esse plano do escritor se consuma com mais tenacidade. Já no texto alocado na orelha da primeira edição, escrito por James Amado, lê-se que o romance “se prende à realidade de hoje”. Controverso na literatura – uma vez posto no nível diegético, o real continua sendo real? -, o real há de ser delimitado aqui para que seja exequível seu estudo. Para tanto, são trazidas as palavras de Wolfgang Iser que, antes de precisar sua proposta sobre o fictício e o imaginário, faz uma breve passagem sobre o que considera o real:

No presente contexto, o real é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto facticidade, é prévio ao texto e que

---

<sup>21</sup> À Revista *STATUS*, em 1975, Osman Lins declara sobre Antônio Figueiredo: “Foi a ele, e não a um escritor, que procurei imitar, quando – tateando o meu destino e dando o passo inicial no que viria a ser, mais tarde, o projeto central da minha vida – esbocei as primeiras narrativas”. LINS, 1979, p. 189.

<sup>22</sup> Cf. IGEL, 1988, p. 23.

ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser **sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo**, assim como podem ser, por exemplo, **outros textos**, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto. (ISER, 1996, p. 34.) [grifos meus]

Não poderia escapar ao escrito de Osman Lins, a realidade brasileira da década de 70, o que, utilizando o termo de Iser, se encaixaria como sistema social extratexto. Justamente a partir dessa temática início a análise de elementos oriundos da realidade no romance. Osman Lins considerou necessário delinear em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a crise do Instituto Nacional de Previdência Social, o que dá o tom do romance de Julia Enone, posto que um dos mais importantes temas é justamente a tentativa de se alcançar um auxílio junto ao INPS. A 8 de agosto do diário do Professor, lê-se um decreto real<sup>23</sup> a respeito do sistema previdenciário:

O decreto 72.771, de 6/9/1973, publicado em suplemento ao número 173 do Diário Oficial da União, de 10/9/1973, estabelece no artigo 41 a carência de doze contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de:

auxílio doença,  
aposentadoria por invalidez,  
pensão por morte,  
auxílio reclusão,  
auxílio natalidade.

A exigência não abrange todos os benefícios. Dela independe, por exemplo (artigo 42), a aposentadoria nos seguintes casos:

de lepra,  
de tuberculose ativa,  
de cegueira,  
de alienação mental,

---

<sup>23</sup> Apesar de ter sido revogado pelo Decreto nº 3.048, de 1999, o Decreto presente n'A *Rainha* ainda pode ser consultado através do site da Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/D72771.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D72771.htm).

de paralisia irreversível. (LINS, 1976, p. 17)

Sobre o mesmo assunto, a entrada do dia 2 de setembro do diário é formada apenas por um excerto jornalístico<sup>24</sup> em que é relatada a situação de insuficiência de recursos do I.N.P.S. para o pagamento de diárias hospitalares. No fim do fragmento, há a notação de que tal informe teria sido retirado de uma reportagem publicada no jornal *O Estado de São Paulo*. Em busca dessa informação – não sei se com mais anseio pela possibilidade da confirmação ou do falseamento –, precipitei-me no acervo virtual do jornal horas a fio até que lá encontrei, na página 14 da publicação as palavras que Osman Lins tornaria parte dos papéis de Julia Marquezim Enone.

## O INPS, êsse dinossauro

Anos	1964	1966	1968
<b>Aumentos</b>			
Custo de Vida .. . . . . .	100	237	395
Custo do paciente-dia .. . . . .	100	191	473
Imposto predial .. . . . . .	100	381	2.183
Imposto serviço .. . . . . .	100	740	6.334
Diárias do INPS .. . . . . .	100	180	288

**Fechamento** — Em decorrência desse estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos, entre eles o Hospital Boa Esperança, de Itapeirica, que funcionou um ano e depois foi transformado em cadeia pública.

Também como consequência dessa situação, o governo é obrigado a se engajar cada vez mais no atendimento médico-hospitalar, mas o atendimento é muito mais caro e a verba inelástica: o INPS conta com 16% da folha de pagamento do Brasil, mas apenas 4% são destinados ao atendimento médico e será sempre assim, atenda o Instituto a 10 ou a 80 milhões de brasileiros.

E por isso que, se alguma modificação profunda não for feita num futuro imediato, a assistência médico-hospitalar estará inteiramente estatizada brevemente e o atendimento será cada vez pior.

Reportagem de *O Estado de São Paulo* – 21/01/1970<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Em dezembro de 1972, através de correspondência a Leticia Lins, jornalista e sua segunda filha, Osman Lins anuncia ter terminado *Avalovara*, admitindo ter ainda alguns ajustes a fazer, dentre eles alguns que estariam na dispensação de informações pedidas à filha. Acredita-se que essas informações tenham ligação com manchetes jornalísticas que Lins incorpora ao romance de 1973. Vê-se, assim, que o encaixe do escritor a notícias de jornais germina anos antes da escrita de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em que o artifício se amplifica. Cf. IGEL, 1988, p. 93.

<sup>25</sup> Opto por sublinhar nos recortes de jornal os trechos correspondentes ao que se lê no romance para facilitar a identificação.

Devido em grande parte a esse estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos, entre eles o Hospital Boa Esperança, de Itapeverica, que, apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformado em cadeia. (Da reportagem publicada em 21/1/1970 no jornal O Estado de S. Paulo. Recorte encontrado entre os papéis de J. M. E.)

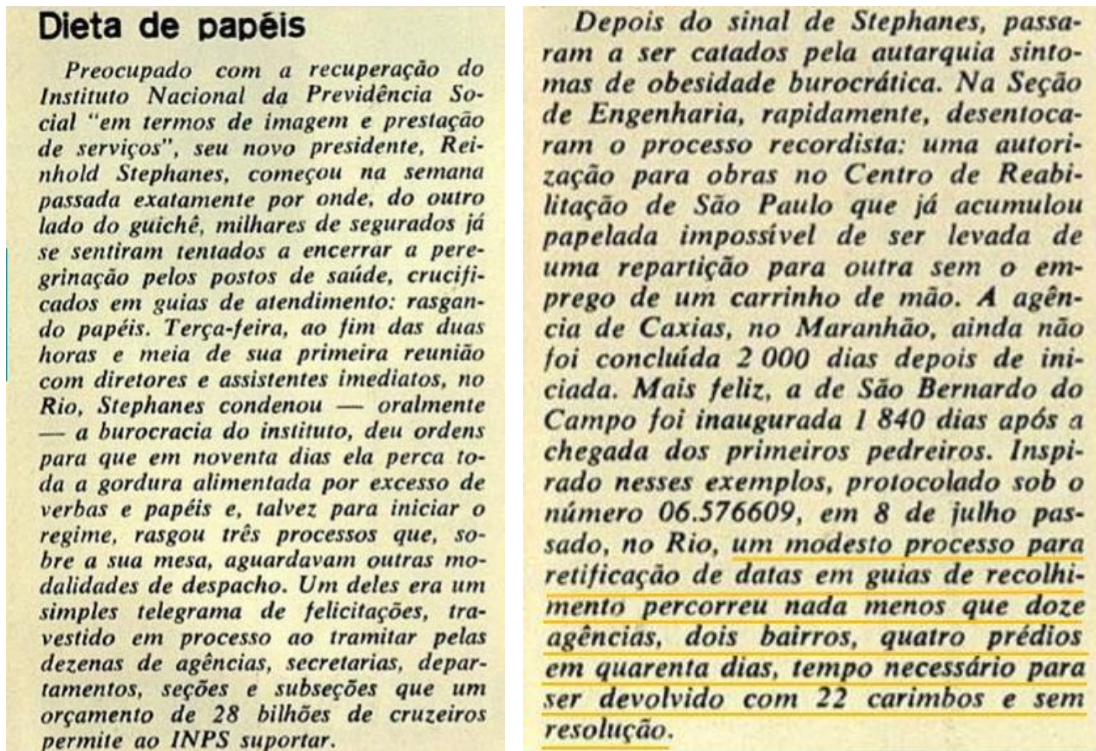
(LINS, 1976, p. 24)

A notícia que aparece no romance é cópia praticamente idêntica à publicada n’*O Estado de São Paulo*, exceto por duas expressões acessórias que insurgem nas orações - “apesar do nome” e “com a adaptação de algumas grades”-, ambas tendo o Hospital Boa Esperança por referente. Dessa incongruência entre o nome do hospital e a realidade social, Osman Lins se vale para lançar mão de fina ironia. Poderia se dizer ainda que o epíteto que o jornal atribui ao INPS é retomado quando, em dado momento do romance, recuperando uma conversa a respeito do ensino de literatura com A. B., seu amigo e também professor, o narrador criticará o modelo de ensino rígido, metódico, que tende à perfeição, mas elimina o que a leitura tem de errante. Partindo disso, analisa seu ofício de professor de História Natural, apontando o quanto há de mais mágico no estudo dos animais: “aranhas e falenas, aos olhos da classe, são irreais e tão absurdas quanto o pterossauro do Texas”, e em nota de rodapé explica: “supõe-se que o pterossauro, com asas de dezessete metros, seria um réptil carnívoro: nutria-se de **dinossauros podres**” (LINS, 1976, p. 72).

Cabia a mim nutrir o novo vício de caçar em acervos vários as notícias que se acoplam ao romance dos meus olhos. Como desde muito, na leitura d’*A Rainha*, me parecia absurdo o trajeto de um processo “destinado a retificar algumas datas em simples guias de recolhimento” ter percorrido “doze agências, dois bairros, quatro prédios em quarenta dias, retornando à origem com vinte e dois carimbos, outros tantos despachos e nenhuma solução” (LINS, 1976, p. 26/27), decidi ser essa minha nova investigação. Os dados aparecem a 8 de setembro do diário, e a referência é da leitura do Professor de uma matéria publicada na Revista *VEJA* de 04 de setembro de 1974. Dessa vez, com um pouco



mais de facilidade, encontrei no acervo da Revista VEJA, na seção *Brasil* da edição nº 313 da revista, o texto intitulado “Dieta de papéis” em que o absurdo é deposto em nome da realidade:



Reportagem de Revista VEJA – 04/09/1974

Se os trechos supracitados estão publicados e documentados como reais e podem ser consultados a qualquer tempo não há como negar sua natureza de realidade. Mas teriam a mesma substância depois de insertos no texto ficcional? Se a crise do sistema previdenciário no Brasil não era ficção – e continua não sendo<sup>26</sup> –, tampouco é falso o decreto de 1973. Contudo, no momento em que

<sup>26</sup> Recentemente, no dia 03 de abril de 2017, convidado para esclarecer dúvidas a respeito da reforma da previdência ao programa Revista Brasil, o Sr. Reinhold Stephanes explicou:

“Pessoas que iriam se aposentar dentro de uma determinada idade, dentro de um determinado prazo, de repente recebem uma modificação. Então a pessoa diz, eu vou me aposentar daqui a 4, 5 anos, faz seus planos, agora chega uma nova legislação e diz não, o senhor vai ter que trabalhar mais 2, 3 anos além daquele período que você ia trabalhar, então isso gera muita discussão”. Disponível em: <http://radios.ebc.com.br/revista-brasil/2017/04/stephanes-diz-que-reforma-da-previdencia-atingira-todas-pessoas>.

esses elementos de realidade são reproduzidos no texto, mas não se esgotam em si mesmos e, em vez disso, são desdobrados com a finalidade de formar a atmosfera pela qual transita a personagem principal *d'A Rainha* de Julia Enone, os limites da realidade são transgredidos. A esse movimento chama-se *ato de fingir*<sup>27</sup>.

Pois, tendo bem claro que o plano do real-real se mostra *n'A Rainha* com bastante força através do contexto social que permeia a trajetória de Maria de França em busca de um auxílio no I.N.P.S., grande e celebrada foi minha surpresa ao me deparar, no Arquivo Osman Lins, situado no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros -, com um extenso relatório endereçado ao Excelentíssimo Senhor João Crisóstomo da Silva, D. D. Superintendente Regional do INPS em Pernambuco e assinado por José de Medeiros Cavalcanti, Tesoureiro-Auxiliar do ex-I-API – Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários, em que o autor conta de sua peregrinação burocrática e de sua queixa ao sistema hospitalar brasileiro, entre erros e descasos médicos, após ser vitimado por convulsões fortíssimas que chegaram a lhe tirar a consciência.

Situado no grupo “Relações Sociais”, o datiloscrito, formado por 14 páginas antigas e amareladas, possui na capa a datação de 29 outubro de 1967 e na derradeira página, juntamente com a assinatura do autor, a datação de 01 de novembro de 1967. Que diz, contudo, essa data? Não é inconcebível que por anos o relato tenha ocupado as gavetas do escritor pernambucano, aguardando o momento de ser transposto da realidade à ficção, afirmação sustentada pelo

---

As “explicações” do economista que chegou a ser ministro do Trabalho e Previdência Social (1992) e ministro da Previdência e Assistência Social (1995-1998) não parecem ter mudado de substância desde a década de 70. Na passagem de 9 de outubro, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, lê-se a declaração de Stephanes ao assumir a pasta pela primeira vez:

“Os maiores problemas desta organização, afirma o sr. Reinhold Stephanes, se resumiriam em um, praticamente: falta ao Instituto Nacional de Previdência Social uma política de previdência e de assistência social.” (Entrevista ao Jornal da Tarde, São Paulo, 3/10/1974.)”. LINS, 1976, p. 33.

<sup>27</sup> Para Iser, se configura um *ato de fingir* a realidade repetida e transformada em signo. Nesse caso, surgem finalidades não pertencentes à realidade em questão, o que termina por proporcionar uma transgressão de limites. Cf. ISER, 1996, p. 14.

contato com o fundo arquivístico de Osman Lins. São inúmeras as cadernetas antiquíssimas que carregam consigo ideais, sonhos, temas, descrições, materiais vários com objetivo em comum: tornar um dia tudo aquilo ficção. Mas também é provável que o acesso ao documento tenha sido fruto de uma consulta muito específica de Lins, quem sabe às portas da escrita do romance, para a formação do arcabouço burocrático que n’*A Rainha dos Cárceres* se faz universo labiríntico.

Poderia ter recebido de algum amigo. Gilvan Lemos talvez? Funcionário do I.N.P.S. em Recife, o escritor e amigo pessoal de Osman Lins, é conhecido de Julia Enone no romance e com ela compartilha leituras<sup>28</sup>. A asserção de ser Gilvan Lemos o fornecedor do relato-objeção ao I. N. P. S. se enfraquece quando vejo, no conjunto pré-obra nomeado “Notas sobre a TÉCNICA”, as anotações reflexivas de Osman Lins a respeito do tema de seu romance. Dispõe de algumas ideias que jamais foram usadas em *A Rainha dos Cárceres*, e escreve finalmente: “mas começo a inclinar-me por algo inteiramente diverso: o riquíssimo material fornecido por C. As idas e vindas de uma pobre coitada nas repartições, para obter aposentadoria”<sup>29</sup> [grifo meu]. Dificilmente C. seria Gilvan, mas é possível que seja o próprio Cavalcanti, embora não tenha encontrado vestígios dessa possível relação. Inegavelmente, Cavalcanti não é “uma pobre coitada nas repartições”, então esse enredo embrionário já poderia indicar o desenvolvimento do pensamento de Osman Lins diante do material. Um arquivo não poderia mesmo revelar tudo sobre uma obra, contento-me em seguir no mistério.

Admito, pelo acima exposto, não poder dizer com certeza em que circunstância ou tempo esse relatório – escrito com uma boa dose de ironia e contendo referências a Cervantes, Dante e Poe -, chegou às mãos de Osman Lins, mas é viável afirmar que este compõe a listagem de elementos reais

---

<sup>28</sup> Na entrada de 17 de setembro do diário, narra-se que, Julia Enone, após a segunda saída do Hospital de Alienados, passa a trabalhar no Instituto Nacional de Previdência Social e lá conhece Gilvan Lemos (LINS, 1976, p. 188). De certo modo, Osman Lins, num movimento de ficcionalização, entrega a J. M. Enone, sua relação de amizade com Gilvan Lemos.

<sup>29</sup> Arquivo FCRB, Fundo Osman Lins, OL-PI-505.

reunidos pelo escritor para a feitura do romance. As palavras de Emerson - “compete ao homem triunfar do caos”-, postas como epígrafe do relatório em questão, se avessadas para algo como “ao homem é fadado fenecer perante o caos”, poderiam apontar à experiência caótica frente à burocracia vivenciada pela personagem de Julia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A situação de ineficiência estatal sobre a qual Lins coloca uma lente de ampliação através de sua ficção, pode ser lida no romance em tom de queixa semelhante à de José de Medeiros Cavalcanti. Em dado momento do relato, o homem - de 45 anos de vida e 21 de serviços prestados à Previdência Social -, admite ter consciência de que o seu caso se repetia com outros que, nas palavras dele: “sofrem muito mais do que eu, e silenciam – principalmente os José da Silva, Zé Pedros e **Marias**” [grifo meu]. O relatório é finalizado com as seguintes palavras:

Resumamos. Internei-me num hospital, tomei dois comprimidos de Gardenal. Recebi seis injeções, fui anestesiado, jejei 22 horas, sofri náuseas e cefalalgia, fiquei com a garganta ferida e experimentei desilusões – para nada!...

Mas não! Achei que podia e devia transformar minha experiência “social” em alguma coisa útil: um relatório que levasse até à direção do INPS o conhecimento dos fatos comigo ocorridos na esperança de que se não repitam com outros colegas na mesma decepcionante escala.

Nem um pouco diminuiu minha confiança no Dr. Aloisio Freyre, em sua comprovada honestidade e perícia profissional, mas devo reconhecer que não há, em nossos hospitais, atualmente, condições ideais, para exames dessa natureza.

Não aspiraria a muito senão a um “minimum” de conforto e decência, porque é com isso, frustradamente, que sonho: uma Medicina limpa, segura, eficiente, sem falhas e uma assistência Social futura na qual o ser humano seja tratado em razão de sua centelha divina, e não por possuir, discriminatoriamente, um título, uma posição, uma cor de pele ou uma função econômica.<sup>30</sup>

Cavalcanti chega a sugerir que sejam colocadas na porta do Hospital Barão de Lucena as inscrições do pórtico do inferno dantesco enquanto Osman Lins associa a burocracia ao purgatório, será já esse o recinto onde devem ser abandonadas todas as esperanças? O grito abafado daqueles que se veem presos

---

<sup>30</sup> Arquivo IEB/USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-0011.

ao purgatório burocrático das repartições previdenciárias ecoa ainda hoje e não apenas na realidade brasileira, ao menos é o que Ken Loach escancara em seu premiado filme *I, Daniel Blake* (2016). Os quase três minutos iniciais de tela preta em que se ouve apenas um questionário descabido de uma representante do Departamento de Trabalho e Previdência a Daniel Blake – carpinteiro de 59 anos, residente de Newcastle, em busca de auxílio doença após ser diagnosticado com um grave problema cardíaco - antecipam a sensação de agonia que se seguirá em toda a obra. Depois de muito andar em círculos, Blake finalmente consegue uma audiência de recurso contra a decisão negativa de auxílio que houvera recebido, contudo não chega a ler o texto preparado para o momento. Por causa de um novo infarto, morre no banheiro da repartição. Suas últimas palavras escritas rejeitam a condição de ser apenas um número no Seguro Social e exigem o reconhecimento de sua humanidade e de sua dignidade, aquilo que lhe foi negado pelo Estado.

A propósito, a aflição ante a inabilidade dos departamentos públicos e a luta contra a burocracia é também temática abordada com veemência na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto. E exatamente a obra literária desse escritor – e funcionário público - foi elegida por Osman Lins como objeto de estudo em sua tese de doutoramento, o que exerce, no último romance publicado desse escritor, enorme influência. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* ter sido escrito imediatamente após a feitura de “Lima Barreto e o espaço romanesco” confere ao romance espécie de aplicação narrativa dos temas que permeiam os textos do escritor carioca e dos conteúdos teóricos desenvolvidos por Lins em sua tese<sup>31</sup>.

Caso a possibilidade de que Osman Lins teria obtido o ofício endereçado ao I.N.P.S por meio de seu amigo seja acertada, não seria essa a única

---

<sup>31</sup> O escritor chega a afirmar que, tendo acabado de escrever sua tese, ideias o assaltavam para a execução de um projeto ainda indelineável, o que viria a ser *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. (CF. LINS, 1979, p. 169). Particularmente o problema do espaço – tônica principal da tese osmaniana – será tratado no terceiro capítulo dessa dissertação, na leitura de um espaço completamente imerso no imaginário.

colaboração que o escritor teria recebido de seus amigos pessoais<sup>32</sup>. Em correspondência a Hermilo Borba Filho - a 02 de outubro de 1974, o que corresponde a 27 páginas do romance já desenvolvidas - Osman Lins anuncia que está trabalhando em um “romance cerebral” e fala sobre ele em termos interessantíssimos:

É um falso ensaio, em forma de diário, sobre um romance imaginário, escrito por uma romancista fictícia, natural de Pernambuco e que, por sinal trocou em vida algumas cartas com você, cartas das quais a obra transcreve uns poucos trechos. Assim, quero que me dê exatamente o período (mês e ano, de tanto a tanto) em que estive em S. Paulo. Outra coisa: tenciono comentar, como se fizesse parte do tal romance, a passagem sobre carnaval que está num dos volumes da tetralogia sua. Não é certo que o faça, mas o projeto está na minha mira. Autoriza-me?<sup>33</sup>

Desse pequeno fragmento da mensagem algumas questões logo saltam aos olhos. Primeiro todo esse jogo de gênero híbrido, falseamento, ficção e imaginário e invenção de realidade – questões que terão seu lugar nas duas próximas etapas dessa dissertação. Depois, a intenção do escritor de criar no seu texto um movimento que parta da sua realidade pessoal para a literatura, entregar a Julia Enone suas relações de amizade, seus meios de vivência e suas leituras, o que institui um forte caráter de verossimilhança a sua personagem. Por último, o plano de tornar trechos da obra ficcional de seu amigo – que prontamente aceitou a ideia<sup>34</sup> - parte do romance. Não só a menção à tetralogia se realizou, por meio da referência ao segundo volume de “Um cavalheiro da segunda decadência”, *A porteira do mundo* (1967), mas também o próprio Hermilo foi posto no carnaval do romance de Julia Enone, juntamente com Maria de França e Dudu. A passagem está no dia 12 de janeiro do diário, imediatamente após o Professor receber a visita de sua sobrinha Alcmena e, por

---

<sup>32</sup> Há na tese de Sabastiana Lima Ribeiro, grande leitora e pesquisadora de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um quadro de autores citados no romance. Entre eles estão Gilvan Lemos, Hermilo Borba Filho e outras personalidades pernambucanas que Osman Lins faz com que sejam do círculo social de Julia M. Enone.

<sup>33</sup> Das cartas de Osman da Costa Lins, alocadas na Fundação Casa de Rui Barbosa.

<sup>34</sup> Confere-se na correspondência-resposta, em 15 de outubro de 1974: “Claro, homem, que você está mais do que autorizado a utilizar que quer que entenda de minha obra: usar, abusar, virar pelo avesso, melhorar.”. Das cartas de Osman Lins, alocadas na Fundação Casa de Rui Barbosa.

meio da leitura dela, perceber a quantidade de referências a letras carnavalescas inseridas no texto de sua amada.

*“Eu já cantei muito em serenata  
na porta de uma ingrata”,*

a ingrata uma tolerada gorda e cerzida, *estandardes no ar*, um mascarado na porta, dançando feito um boneco e gritando para dentro "Olha a porteira do mundo, gente, a porteira do mundo", madrugada alta, *um coro* muito longe entoa a *marcha regresso*, chora a tolerada junto do piano manchando a cara pintada de vermelho, um coração miúdo em cada lado da cara, se lamenta para o homem "Esta vida é mesmo assim, Hermilo, *viver feliz quem me dera*", Hermilo canta batendo no piano

*“Eu não sei o que fazer  
para o meu amor não chorar”*

(LINS, 1976, p. 88)

Assim como a obra de Hermilo Borba Filho, um número impressionante<sup>35</sup> de outras obras<sup>36</sup> circunda as páginas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o que termina por fazer com que o romance seja seara fértil para o estudo da intertextualidade, da leitura e do leitor. Vale aproveitar a consideração de Wolfgang Iser a respeito do real – o grupo extratexto -, e afirmar que outros textos ficcionais são também porções de realidade, ainda que sejam ficcionais. Sim, proposta dúbia. E no que se refere à realidade e à ficção, funcionando juntas, assunto que será abordado com mais afinco no segundo capítulo dessa dissertação, parece-me, de todo modo, apropriado trazer a esse texto as reflexões de Iser sobre essa matéria.

---

<sup>35</sup> Sem dúvidas, a tese de Sabastiana Lima, “A biblioteca inserta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, ilumina a discussão sobre o tema e traz, ainda, mediante um quadro, a generosa informação de referências de livros citados pelo Professor, juntamente com a data em que a citação aparece no diário.

<sup>36</sup> Obras reais sim, mas não apenas. Há em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* citações convincentemente postas que não existem. Diz Osman Lins à Maryvonne Lapouge, tradutora do romance para o francês, que “o livro está cheio de citações falsas” e que ela “não queira encontrar a citação de Diderot” pois também é falsa. Das cartas de Osman Lins, alocadas na Fundação Casa de Rui Barbosa.

A proposta de uma díade composta por realidade e ficção faz parte de nosso “saber tácito”<sup>37</sup>, como indica o teórico alemão. Essa simples oposição cria uma atmosfera de conforto a quem se propõe a pensar no contato entre ficção e realidade, mas de modo algum dá conta da complexidade dessa relação. Iser, em *O Fictício e o Imaginário* questiona a disposição opositiva entre essas duas forças e indaga: “Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 1996, p. 13).

Um texto ficcional como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não se escusa do real, pelo contrário, aspectos da realidade formam o corpo do romance de Osman Lins, pois *A Rainha* é “uma estrutura que, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, está mais voltada para o cotidiano, para o temporal, para o efêmero” (LINS, 1979, p. 246), proposição que justifica a ligação entre os dias do diário e os acontecimentos contemporâneos a Lins. Reforço que por realidade entende-se aqui o que é existente, em oposição àquilo que é fictício ou aparente, “que está na mente e não pode ser ou ainda não foi incorporado ou atualizado nas coisas que é”<sup>38</sup>. No caso específico desse estudo, a proveniência do ponto que é desenvolvido no romance.

Em entrevista a *O Globo* em 1976, Osman Lins afirma que “uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou na obra determinadas sequências que não estavam previstas inicialmente” (LINS, 1979, p. 246). Na noite do dia 18 de julho de 1975 acontece no Recife a tal enchente a que Lins se refere em sua entrevista e esse acontecimento aparecerá n’*A Rainha* de forma crescente. No mesmo 18 de julho a sutil escolha vocabular dá sinais do que será expandido nas outras entradas do diário: “Bem. Voltemos a Maria de França. Para quem **a fatura do Recife é tanta que transborda.**” [grifo meu]. Na entrada de 19 de julho, em que

---

<sup>37</sup> De acordo com Iser, o “saber tácito”, termo cunhado pela Sociologia, se refere à gama de certezas que o ser humano carrega consigo, a ponto de considerá-las verdades absolutas.

<sup>38</sup> Definição consultada no Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano.



notícias ltuosas transitam dos jornais para o livro do Professor, percebe-se uma mudança de tom, sente-se a gravidade na entonação das sentenças:

As águas mais uma vez sacrificam cidades do Nordeste, algumas praticamente eliminadas do mapa; o Capibaribe inunda oitenta por cento do Recife e atinge setecentas mil pessoas, desalojando trinta e cinco mil, isto sem falar nas casas que ruíram, nos mil quilômetros de ferrovias levados pela torrente, nas cem mortes comprovadas e na ameaça de surtos epidêmicos. (LINS, 1976, p. 159)

Mas é na entrada de 21 de julho do diário do Professor que o assunto é desenvolvido e as sequencias não previstas anunciadas por Osman Lins começam a se desvelar:

Percebe-se, olhando um mapa do Recife, a presença das águas. Mas é sobrevoando-a que se vê até que ponto a cidade é rasa e úmida. Além do mar que parece conquistá-la e dos extensos mangues, com as infectas habitações equilibradas sobre varas e nos quais o sol mais luminoso, quando refletido, perde o brilho, poço lívido e sujo, há os rios, vários. Antes de ser o que é, a planície, submersa ou quase, era cortada de rios em fim de viagem, ligados através de canais. Os pequenos rios brotavam na planície, e os maiores chegavam de longe, da zona da mata ou do agreste, como o Beberibe e o Capibaribe. (LINS, 1976, p. 160/161)



Figura II – Mapa antigo do Recife<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Disponível em: <http://edsonprof.blogspot.com.br/2012/05/mapa-antigo-do-recife.html>.

Nas cheias temporárias e cujas proporções avultaram no último decênio, de modo que as zonas seguras diminuem e crescem os danos, prevendo-se inclusive uma inundação que reduzirá a capital a lama (e não se veja, nisso, puro acaso ou uma fatalidade natural), traz o Capibaribe, desconjuntados, os mundos que percorre. Plantação, gado pesado e leve, de couro e de pena, habitação – o madeirame e o acervo doméstico –, gente, o que não vem nesse dilúvio?, e pode mesmo engrossar as águas da cheia, anônimo, com suas baronesas e peixes, um açude solto. (LINS, 1976, p. 162)

O Capibaribe será apresentado como símbolo de riqueza e degradação, inaugurando o jogo de duplos - o rio traz, na sua grande cheia, “gado pesado e leve”, “de couro e de pena” - que gradualmente se expandirá. O Professor considera: “o que vem de roldão nas águas podres da enchente é exaltado como sinal de fartura e não de ruína” (LINS, 1976, p. 163). A expansão dual chegará, por fim, à fusão das cidades Recife/Olinda – o grande duplo do romance e que será visto em suas implicações de tempo e espaço no terceiro capítulo dessa dissertação –, anteriormente proclamadas pelo Professor e que ganhará leitura enriquecida quando conjugada ao acontecimento real da enchente:

Na vultuosa massa líquida, amorfa, sem bordas, a que a personagem-narradora pretende atribuir uma forma, duas imagens a meu ver se impõem: uma é a do próprio romance, mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando, enquanto uma consciência ativa mantém idealmente os limites da obra; outra é a da consciência, perdida na imensidão que a circunda e tentando manter-se una. Esta consciência, no caso, é a de todos nós e, ao mesmo tempo, tem um nome: o açude vindo na cheia, de algum lugar na mata ou no agreste, chama-se Maria de França.

Maria de França! A heroína do romance de Julia – “parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício” (LINS, 1976, p. 9) - é quem percorre as ruas do Recife – fundido a Olinda - e é quem narra sua própria história. A jovem é receptiva à leitura, ainda que isso não configure a ela uma “formação cultural” e que o ato sempre esteja vinculado a um traço fragmentário. Além de escritos urbanos em geral, lê jornais antigos, nos quais somente os assuntos que “se inscrevem na sua órbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de

veículos” (LINS, 1976, p. 201), Maria de França alcança como verdadeiro, como real.

Na importante entrevista “Como se Numa Sala Entrasse um Pássaro”, ao *Estado de São Paulo*, Osman Lins é apresentado como um escritor pertinaz e em guerra, fazendo menção ao livro de ensaios *Guerra sem Testemunhas*<sup>40</sup>. Lê-se na entrevista: “Osman Lins é um homem que está sempre atento para com o real. Não quer perdê-lo de vista” (LINS, 1979, p. 147). Consonantemente, é da revista chamada REALIDADE que Osman Lins retira o fio de realidade que dá vida à Ana da Grécia. A personagem que é conhecida por Maria de França através da leitura de folhas soltas de jornais é vista pela tecelã como heroína.

Que significam então para Maria de França essas folhas impressas cujo conteúdo global desafia a onisciência divina? Precisamente o que são, para todos, em maior ou menor grau: a selva incompreensível do mundo, agravado esse mistério pelo modo como Maria de França recebe-os, em pedaços e quase sempre fora de tempo. Da mesma maneira que, ante a riqueza, Maria de França só é sensível às coisas insignificantes, nos jornais, embora leia nomes e fatos, só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua órbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos e, emergindo tal uma frase familiar dentre rumores tanto insondáveis quanto acerbos, alguma silhueta verdadeiramente humana, que ela transforma em ideal temporário ou, ao menos em um caso, ideal permanente, modelo inacessível, como a ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia. (LINS, 1976, p. 201)

A história da personagem que dá nome ao romance de Osman Lins e ao romance de Julia M. Enone parte do plano do real-real. O recorte da notícia pode ser visto no Arquivo Osman Lins guardado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, numa seção nomeada por Lins como “Notas para a(s) HISTÓRIA(S)”. No curto parágrafo é contado o percurso da ladra grega que, passando pelas prisões por ao menos 15 vezes, recebe a alcunha de “rainha dos cárceres da Grécia”.

---

<sup>40</sup> Nesse livro, publicado em 1969, Osman Lins aborda, em tom ficcional, assuntos que dizem respeito ao ofício de escrever, as “guerras” travadas por um escritor.

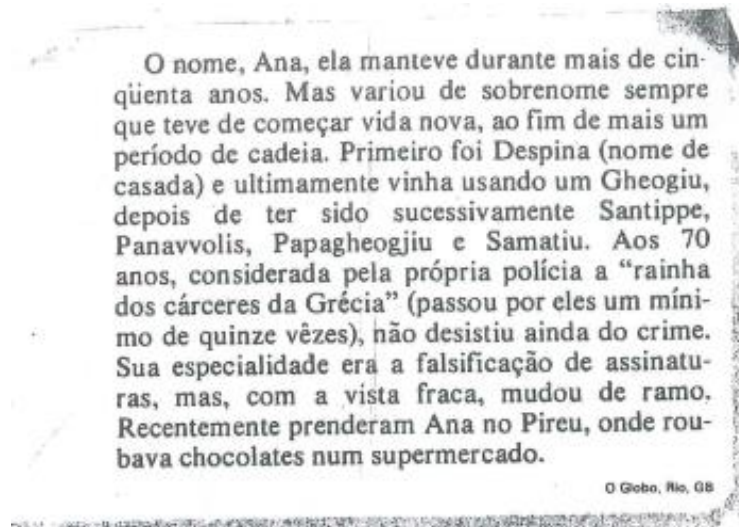


Figura III  
Recorte de revista disponível no Arquivo Osman Lins - FCRB

Entretanto, o contato com esse recorte despertou ainda algumas indagações: quando teria sido lido por Lins? De que época seriam as aventuras de Ana? Disposta a investigar de onde vinha a citada notícia – e insatisfeita com as inscrições finais “O Globo, Rio, GB” -, recorri à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde, após diversas estratégias de busca, encontrei a resposta. A história de Ana foi publicada na revista REALIDADE em maio de 1974, numa seção chamada “O riso do cotidiano”.



Figura IV -  
Capa da Revista REALIDADE – Maio de 1974

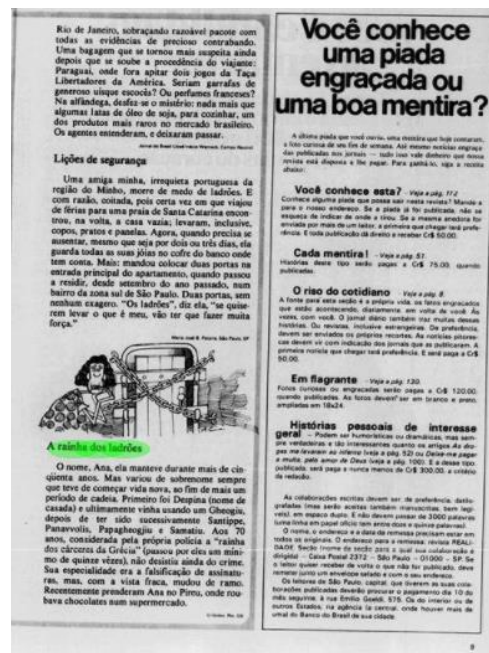


Figura V -  
Notícia “A Rainha dos Ladrões”

Ter ciência da data em que esse recorte foi publicado é revelador no sentido de saber que um mês após o início da escrita de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins ainda não tinha parte crucial do livro, tampouco o título do romance. Essa constatação se mostra conexa à fala de Lins a Marcelo Beraba sobre *A Rainha*:

Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver esse esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. [...] Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. (LINS, 1979, p. 246)

Talvez essas sejam as mais relevantes palavras de Osman Lins no que concerne ao conceito de real adotado pelo autor e ao modo como a realidade se infiltra em seu romance. Mesmo com um plano preestabelecido, o romance não só é afetado pelos acontecimentos externos como é formado por eles. Entretanto, não obstante a história de Ana da Grécia seja um desses acontecimentos externos que tão fortemente penetrou o romance osmaniano, ela não pode ser lida como as notícias de jornal mencionadas anteriormente. No romance, a história de Ana ganha imensa profundidade no momento em que há mais importância na sua motivação do que em sua habilidade para realizar as incontáveis fugas das prisões gregas. Incriminada no tribunal e acusada pelo magistrado de guardar maldade por baixo de seus olhos, Ana responde: “O senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa” (LINS, 1976, P. 202.).

A partir disso, para além de se instaurar uma discussão metafísica sobre a passagem do tempo, o Professor discorre sobre a relevância da ladra grega para Maria de França – e conseqüentemente para o romance de Julia Enone. Nesse caso específico, é bem mais evidente a ficcionalização do relato. Ou, como será vista agora, a manipulação do real.

as triângulos e  
figuras alongadas  
Esmélio

O oval, a curva  
a simonidade  
Esmélio

círculo central, a rosa, a  
estrela, Esmélio

5 **POLEGAR** - Dedicado a Venus. Secundário; tendência a regressão psicológica. Para o alto: gesto de César perdendo o gladiador. Signo de virilidade. Cortar o polegar para não ir à guerra. Virá-lo para baixo: tudo mal. Pequeno círculo sobre a falange com unha: castidade perdida (Balot).

1 **INDICADOR** - Indica e comanda. Ligado à bênção e à maldição. Dedicado a Júpiter. (Ligação: dedo do comando e o rei dos deuses.) É o dedo que dispara o estilhaço. O que aciona os campainhos, azarada liga e desliga os interruptores, limpa os ouvidos etc. Associa-se ao poder.

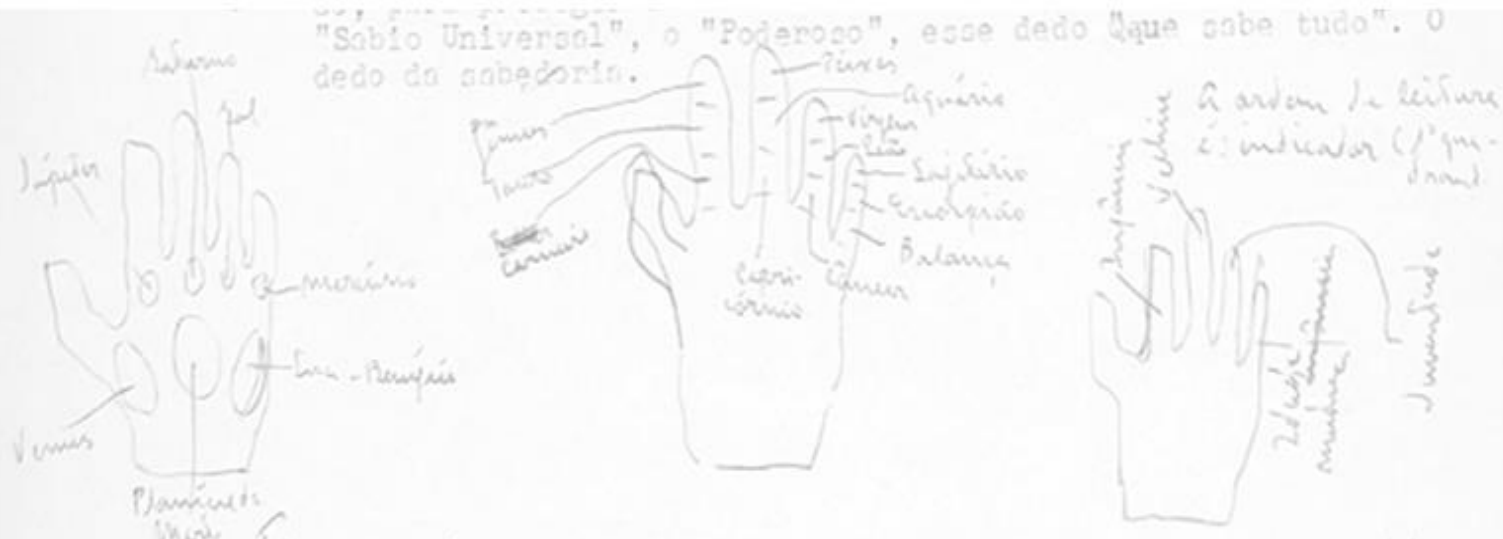
leitura  
analítica

4 **MÉDIO** - É o maior. Curioso: não possui músculos próprios. Dedicado a Saturno. Constitui o eixo da mão e separa os dedos principais (polegar e indicador) dos dedos secundários (anular e mínimo). Saturno anuncia as dificuldades, os obstáculos. Por isso, os quiromantes consideram o médio um dedo "perigoso".

**ANULAR** - Dedo da união. É dedicado ao Sol. Não é por isso mesmo que

## SEGUNDO CAPÍTULO: REAL-IMAGINÁRIO

O ROMANCE, TUDO NELE É FABRICADO E EXIGE MANEJOS



Figuras: o Quadrângulo, o Grande Triângulo e o Pequeno Triângulo. Cruz, Estrela.  
Nomes de quiromantes: Balot, Nicolas Pouppe, Ronghile

As 4 linhas maiores: da Vida, do Coração, da Cabeça e do Fígado. (hepática, Fam. -  
bem linha da sorte, linha reitoral).

Todo o simbolismo, no Ocidente, tem sido traduzido em linguagem astrológica: que se formou a língua de referência das mânticas tradicionais.

A ordem de leitura é:  
indicador (1º quadrante do zodíaco)  
anular 2º "  
mínimo 3º "



Não é difícil imaginar, como se oleiro e argila fossem, as mãos de Osman Lins manipulando a história de Ana da Grécia. No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant leio o símbolo da mão como representação de atividade e domínio e me parece muito acertado atribuir a Lins esse último termo, considerando o que se sabe de seus estudos cuidadosos pré-obra, de seu processo de escrita metódico e organizado e finalização acurada de seus escritos. Ainda que, a respeito de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, tenha declarado optar por não controlar o texto em demasia – como em *Avalovara*, por exemplo – e deixa-lo sofrer interferências externas, mesmo essa escolha não significa que o romance de Lins esteja tomado por referências diversas aleatoriamente. A mão de Osman Lins, diligente e pacientemente, manuseia os elementos do mundo – ou dos mundos – e cria para o seu romance um caráter singular.

Aponto a essa pluralidade de mundos como matéria-prima da criação osmaniana pois para esse autor é necessário ver tudo, ler tudo. Respondendo a Edna Savaget, no *Jornal do Comércio* de 1963, sobre seu método de criação, Lins afirma:

Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-lo. Mas não é forçoso que o plano seja seguido à risca. Ele é um ponto de partida. Uma hipótese da qual a realização será a prova, a experimentação. Aliás, seria muito sem graça executar obedientemente o plano. Nas rebeldias do ato criador está mesmo uma das alegrias de escrever. **É preciso estar atento não apenas ao nosso livro de notas, mas também aos sonhos, aos segredos murmurados pelas nossas trevas e até ao mundo de sugestões que uma simples palavra, às vezes, nos oferece.**<sup>41</sup> [grifo meu]

Curiosamente, numa das várias caixas que guardam o acervo do arquivo Osman Lins no IEB/USP encontro a prova de que Osman Lins não está unicamente atento à realidade, mas se põe também alerta aos seus sonhos e faz do contato com o inconsciente material para sua ficção. Na folha amarelada e datiloscrita, apensa ao grupo “Estudos para obra”, pude ler o relato de um sonho de Lins que possivelmente viria a ser um romance ou uma novela (Notas para uma novela ou romance. Título provisório: Judas. Nasceu de um sonho.). Se

---

<sup>41</sup> LINS, 1979, p. 132.

alguns temas germinam no contato com o onírico<sup>42</sup>, outros a partir dele florescem, o que é o caso do processo criativo de *A Rainha dos Cárceres*. Em “Notas sobre a TÉCNICA”, Osman Lins ainda pouco certo do que seria seu romance, escreve: “esta noite, em sonho, sonho que parece ter durado muito, eu acreditava ter avançado no deslindamento do romance. Evaporou-se quase tudo. Mas é bom sinal. Significa que a coisa não está prosseguindo apenas na vigília”<sup>43</sup>. A mão do escritor é capaz de alcançar sua matéria em quaisquer terrenos.

Observando os universos que se abrem através de uma palavra, como se mágica fosse, volto os olhos para o símbolo da **mão**, tão caro a Osman Lins. Com a quiromancia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* esse símbolo assume maior relevo, mas é possível observar em outros momentos da vida e obra do escritor a imagem da mão e dos trabalhos manuais como fator de importância. Num texto intitulado “Um Dia que se Despede do Calendário”, Lins utiliza-se do pretexto do dia do alfaiate (a 6 de setembro) para tecer uma reflexão a respeito da profissão de seu pai. A alfaiataria é colocada em grau de parentesco com o ofício de escrever, justamente pela imprescindibilidade da habilidade com as mãos, do cuidado e da precisão no ato de criar.

A aura laboral que paira sobre o nome **mão** remete ainda a outra questão importante em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: o valor social da mão para o trabalho. Percebe-se que a busca da vida de Maria de França é por um auxílio junto ao INPS e, como aponta o Professor no romance, faz-se necessário identificar que “há diferenças entre a peregrinação de Enéias (ou a do baleeiro Ahab) e a de Maria de França.” (LINS, 1976, p. 58). Seguindo o conselho do Professor e guardando-me de leituras transcendentais, vejo que a busca da jovem tecelã<sup>44</sup> liga-se a questões de trabalho e ao (não) alcance de direitos

---

<sup>42</sup> Em Avalovara, na linha S, o sonho de Publius Ubonius em que um unicórnio lhe dá ordens foi um sonho do próprio Osman Lins, anotado em sua caderneta.

<sup>43</sup> Arquivo FCRB, Fundo Osman Lins, OL-PI-505.

<sup>44</sup> Maria de França chega a trabalhar numa fábrica de tecidos, todavia com apenas um mês de serviço é demitida para que não seja completado o “período de carência” (LINS, 1976, p. 16.).



sociais. No fim do resumo do romance de J.M. Enone proposto pelo Professor, vê-se que Maria de França, após tantas idas e vindas no “purgatório da burocracia”, desobedece a instrução de cumprir mais um ciclo burocrático e sai a esmo, quando vê um homem desconhecido mutilar-se.

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem; em vez de voltar à rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?), cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo. Assim acaba o manuscrito, o que justifica a hipótese – errônea – de ter ficado inconcluso. Do peixe subterrâneo, não mais se tem notícia. (LINS, 1976, p. 38/39)

A escolha por essa cena em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Júlia Enone proporciona ao romance um fim potente e – aparentemente - lacunoso, mas que desvela a impossibilidade de conclusão para a busca de Maria de França e coloca em projeção a imagem da mão - simbolicamente a força de trabalho - sendo destroçada.<sup>45</sup>

---

Embora o ofício atribuído à Maria de França remeta ao labor com as mãos e, em primeiro momento, possa parecer um traço de aproximação entre a louca e o escritor, diz-se dela não possuir tanta fineza manual: “E Maria de França? Suas mãos, não muito versáteis, tornam-se pesadas, ela quebra torneiras, vassouras, cabos de painéis, portas: vai para a rua” (LINS, 1976, p.34.). Talvez a falta de habilidade manual de Maria de França - uma vez que tal habilidade representa participação no mundo laboral - sugira que ela esteja mais próxima da impossibilidade de se sentir fazendo parte do mundo.

<sup>45</sup> Encontra-se ainda na seção Notas de Osman Lins para *A rainha dos cárceres da Grécia*, a seguinte notação: “A presença da mão (e, portanto, do que representa como espelho da existência humana), sugere, dentre outras coisas, uma ficção que não quer desligar-se - e que o faz conscientemente - da aventura humana.”.

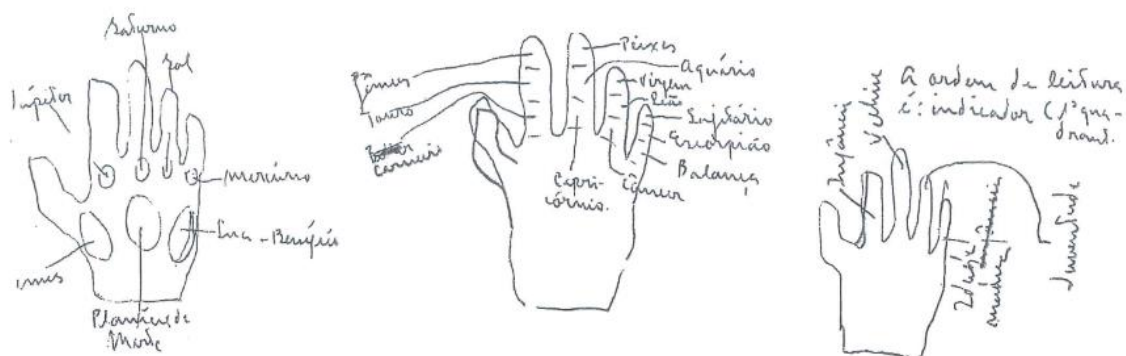


Figura V  
Desenhos de Osman Lins, disponíveis em seu arquivo, na FCRB

Todas essas imagens elaboradas no romance acerca dos simbolismos da mão são frutos de um intenso trabalho de pesquisa de Osman Lins sobre quiromancia que pode ser verificado em seu Arquivo. *Les lignes de la Main*, *O que dizem as mãos*, *O futuro em suas mãos* e *Le livre de la Main* são alguns dos livros que compuseram a pesquisa do escritor. Na seção “Notas sobre Quiromancia e Ocultismo” é possível ver anotações sobre o tema e até mesmo desenhos do próprio Osman Lins feitos a mão [figura V]. Com o delinear dessa figura do trabalho manual, proponho para esse capítulo a análise da manipulação de elementos feita por Osman Lins, essencialmente por meio de escolhas formais, para formar o fictício em seu romance.

O estágio do real-imaginário poderia ser entendido como o momento de travessia de um ponto a outro numa determinada caminhada, no entanto, tratando-se aqui de um cruzamento de nível subjetivo, dir-se-á esse estágio como *atravessia* - cruzamento, atravessar simbólico na narrativa - termo cunhado pela professora Maria Aracy Bonfim, em seu texto de mesmo nome<sup>46</sup>. Mas se em Bonfim a ideia de passagem pelo curso do texto vai desde a porta - símbolo do externo que em *Avalovara* abre o romance no primeiro fragmento - ao tapete - marca do interno, onde a narrativa finda no último fragmento, nesse estudo a *atravessia* se faz do real (exterior) ao imaginário (interior).

<sup>46</sup>“Atravessia” é o sexto texto do projeto editorial do Grupo de Estudos Osmanianos, nomeado *Palindromia* (2014). Nesse estudo, M. A. Bonfim o conceito de *atravessia* é direcionado à análise de *Avalovara*.

Mas é certo que atravessar de um lado a outro implica estar temporariamente num terreno onde o dúplice habita, e talvez a grande figura de representação no romance desse lugar intermediário seja o Professor. Isso porque, de certo modo, ele é condensação de dois extremos, a média entre dois pontos. Vamos a ele. Um professor secundário de Ciências Naturais decide se ocupar de escrever em seu diário, a partir do dia 26 de abril de 1974, sobre o que ouviu de Julia Marquezim Enone – sua amiga morta há um ano - a respeito de sua própria vida. A intenção é simples e despretensiosa, o Professor afirma: “hesito, limitando-me a esboçar, sem plano algum, algum breve comentário a propósito da nossa convivência” (LINS, 1976, p. 1). No entanto, a partir daí o Professor resolve por, em vez de escrever sobre a mulher, estudar o livro não publicado que ela deixou.

A esse professor não nomeado – e de quem pouco se sabe - Osman Lins entrega a autoria do diário a que nós leitores temos acesso. Ou pelo menos era sua vontade: ceder a autoria em nome da coerência da obra. “Não gostaria de assinar esse livro”, alega em entrevista a Evelyn Schulke (Jornal da Tarde - SP), pouco após o lançamento de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e prossegue justificando a assertiva: “eu acho que a obra ganharia em coerência se não fosse assinada. Mesmo porque aquele que aparece inicialmente como autor-personagem não tem nome. E, assinando o livro, de certa maneira, invadi a realidade de meu personagem”<sup>47</sup>. Essa autoria problemática – dividida? Concedida? – termina por formar uma díade entre **autor e narrador** e, conseqüentemente, entre **real-real e real-imaginário**.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes alertam que “se o **autor** corresponde a uma entidade real e empírica, o **narrador** será entendido fundamentalmente como **autor textual**, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o **discurso**” [grifos dos autores] (REIS&LOPES, 1990, p. 249). Sem

---

<sup>47</sup> “Um livro feito pelo autor e pelo personagem. Mas só um assina: Osman Lins”, entrevista disponível em *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. LINS, 1979, p. 236.

dúvidas, entender as diferenças essenciais entre um e outro – muito bem pontuadas por Reis e Lopes - é ponto de partida para que seja possível acessar a região de encontro e, quem sabe, tornar essa relação um tanto mais matizada, já que nesse romance, como assinalou o próprio Osman Lins, “o problema da autoria é muito especial” (LINS, 1979, p. 236). Se é inegável que autor e narrador são entidades que habitam em âmbitos diversos, em que consistiria o problema de autoria n’A *Rainha*? Por meio de quê a duplicidade entre autor e narrador aconteceria? Possibilidade de resposta seria a de que Osman Lins forja para sua personagem uma *realidade diegética* que se equipara à do leitor. É claro que toda personagem possui uma realidade para si, mas quando essa realidade coincide com aquela que está fora do texto - e que pode ser comprovada por meio de jornais e registros – institui-se uma união entre o real e o imaginário.

O conceito grifado de autoria de Elizabeth Hazin, no texto “Desejo e representação: a literatura no cinema”, servirá para elucidar a situação narrativa do último romance de Osman Lins. Hazin apresenta suas observações a respeito da representação da literatura na obra cinematográfica *Desejo e reparação* (2007), de Joe Wright com a menção ao primeiro momento do filme em que se vê a casa onde as ações decorrerão, mas que, sendo recuada a câmera, percebe-se não se tratar da casa mesmo e sim de uma maquete da casa. Para a pesquisadora, o diretor pretende insinuar: “Isto não é a casa dos Tallis, é a sua representação, assim como o que aqui se verá não é o *real diegético*, mas a representação desse real Trata-se de um livro; trata-se de literatura” (HAZIN, 2009, p. 44). É justamente do que se trata a adaptação do livro de Ian McEwan, ao final do filme o espectador percebe que tudo o que foi narrado ali era, na verdade, a ficcionalização do *real diegético* através de um romance escrito por Briony Tallis, a protagonista do filme. Então, aquilo que Elizabeth Hazin nomeia *real diegético* é que proposto e o que se aceita enquanto realidade dentro ficção.

Se é que é possível tratar nesses termos, ambos os autores – Osman Lins do romance em todo o seu engendramento e o Professor do diário – se

assemelham tanto em relação ao ambiente que os cerca quanto ao ofício de escrever. Os dois podem ser entendidos como o *autor literário*, nos termos de Reis e Lopes, ou como o *écrivain* barthesiano, este e aquele *trabalham sua palavra* e se adequam à *atividade do escritor* que “comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição)” (BARTHES, 2013, p. 33), mesmo que o Professor negue ser um escritor, pois o seu texto prova que o é<sup>48</sup>. Outrossim, o *modus operandi* narrativo do Professor é muito semelhante ao de Osman Lins: ele pesquisa, persegue imagens e conceitos, cita outros textos, junta fragmentos dispersos do mundo.

Esse título pertence ainda a Julia Marquês Enone. A autora d’*A Rainha dos Cárceres* à qual o leitor não tem acesso imediato deseja profundamente ser escritora, é o que expressa numa oração encontrada em meio aos seus papéis pessoais e dirigida a “Santo Afonso Henriques” – santo inventado, sutil referência a Lima Barreto<sup>49</sup> –, na entrada de 26 de outubro do diário do Professor. J. M. Enone pede que o santo a faça escritora e nada mais, não anseia festivais ou concursos, nem sequer se aproximar dos ricos em troca de regalias, como outros escritores faziam. Pede por fim: “Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever” (LINS, 1976, p. 46). Por meio do Professor a escritora alcança o que almejou:

---

<sup>48</sup> Em estudo realizado como trabalho final da disciplina “Escritas de Si”, ministrada pela professora Fabrícia Wallace, na Universidade de Brasília, demonstrei como percebia uma espécie de “extensão de leitura” n’*A Rainha dos Cárceres da Grécia*. O Professor, que confessa ter lido diversas vezes o manuscrito de Julia Enone – essa sim que tem a pretensão de ser escritora –, a partir de determinado momento do diário, começa a repetir em sua escrita artifícios estilísticos da escritora, como por exemplo, a referência aos meios radiofônicos que se mostram com intensidade n’*A Rainha* de Julia. Isso prova que, embora negue a ambição de ser escritor, o Professor, afinal, mostra que ela existe.

<sup>49</sup> Curiosamente o homônimo rei de Portugal já teve sua beatificação requerida num documento datado de 1728. Nomeada *Apparatus Historicus*, escrita pelo vimaranense José Pinto Pereira e editada pela Câmara Municipal de Guimarães, a obra “reúne um conjunto de dez argumentos ou indícios de santidade do rei Afonso, que pretendiam demonstrar que Afonso Henriques foi suficientemente piedoso e virtuoso para aspirar à beatificação”. Disponível em: <http://araduca.blogspot.com.br/2014/07/afonso-henriques-santo.html>.

Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar. Somo, à existência do texto, a sua natureza. Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo. (LINS, 1976, p. 2)

Em primeiro lugar, o Professor é um leitor da obra enoniana e é quem apresenta o romance e a romancista ao leitor do diário. A pesquisadora Renata Rocha Ribeiro, em sua tese de doutoramento, põe em vista a figura do Professor como leitor no romance, indicando ser – em relação a outras obras de Osman Lins - esse “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” (RIBEIRO, 2010, p. 250).

O Professor, quando decide estudar a obra e não simplesmente falar sobre Julia, questiona-se a respeito de o livro já poder ser considerado patrimônio coletivo, mesmo não estando disponível a qualquer pessoa. Supõe que sim, mesmo porque afirma: “[o romance] 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). O Professor é, então, para o livro de Julia Enone, além de leitor, “editor” e crítico. Nessa última posição observa normas técnicas e normas artesanais nos escritos da amiga. Retomando a questão da autoria e adicionando Julia Enone ao conjunto, traspassam o romance três autores atuando em instâncias diferentes. Nas palavras de Elizabeth Hazin:

[...] posso dizer que enxergo em *A rainha dos cárceres da Grécia* três níveis escriturais, correspondentes aos três ‘autores’ que aí se conjugam: o nível da história de Maria de França, cuja autora é Julia Marquezim Enone; o nível da história de Julia e seu livro, cujo autor é o Professor e, finalmente, o nível da totalidade do romance que o leitor tem em mãos (cujo autor é Osman Lins), leitor a quem não passará despercebida a intencionalidade em promover uma certa coincidência, aqui e ali, entre esses níveis, a começar pelo título, que

tanto nomeia o livro de Lins como o de Julia, sua personagem.<sup>50</sup>  
(HAZIN, 2016, p.105)

Outro ponto de contato entre o narrador-personagem e seu criador estaria pautado na postura de Osman Lins para com o Professor em *A Rainha dos Cárceres* que parece ser replicada pelo narrador para com Julia Marquezim Enone. Ao elaborar o resumo do romance de J. M. Enone, o Professor se preocupa em resguardar os traços autorais de sua amiga: “perder-se-ão no meu resumo a movimentação e o tom original. Não me seja atribuído o que nele restar de atraente e ágil” (LINS, 1976, p. 19).

Em “Eu escrevo: isso é fala e artifício” Elizabeth Hazin apresenta seu conceito de *transferência de autoria* que em muito contribui para a discussão desse capítulo. A pesquisadora mostra como uma pequena história escrita por Osman Lins, provavelmente antes de 1950, em duas páginas datilografadas se transformam na história de Julia Marquezim Enone e também na de Maria de França, sua personagem. Indica também que “transferir para algum personagem escritor, ideias que havia concebido para si próprio, para um dia se transformarem em textos seus” não é uma atitude que Lins inaugura na criação d’*A Rainha*, coisa parecida foi identificada em *Avalovara*<sup>51</sup>.

Uma vez que Osman Lins opera essa *transferência de autoria*, espera que aquilo que foi posto como de sua personagem não seja atribuído ao escritor. Em entrevista para *O Estado de São Paulo*, Esdras do Nascimento elabora uma pergunta na qual cita as palavras de Abel como sendo as de seu criador, ao passo que Osman Lins responde: “mais uma vez você me atribui palavras do meu personagem. Vamos por partes. Quando diz Abel que o Avalovara é um pássaro feito de pequenos pássaros, miúdos como abelhas, ele fala do pássaro Avalovara,

---

<sup>50</sup> Esse texto de Elizabeth Hazin, “ ‘Eu escrevo’: isso é fala e artifício”, compõe o livro de ensaios *Personas Autorais*, organizado por João Vianney C. Nuto. No mesmo livro há outros dois ensaios em que a questão da autoria n’*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é visitada – em sua especificidade caleidoscópica -, são eles: “O problema da autoria em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*” de João Vianney Cavalcanti Nuto e “O livro da minha amiga morta”, de Pedro Henrique Couto Torres.

<sup>51</sup> A ideia do conto de Abel em elaboração em *Avalovara* também pode ser vista na mesma caderneta antiga. Seria um conto que Osman Lins viria a escrever. HAZIN, 2016, p. 103.

não do romance *Avalovara*”. O escritor indica que palavras, características e sonhos entre ele e Abel podem até coincidir, mas não “no grau e na intensidade com que o problema se apresenta ao [...] personagem”. Com isso fica claro o intuito de Osman Lins de emancipar suas personagens.

Não se pode perder de vista também que o narrador é uma criação do autor para mediar o discurso narrativo. Desse modo representaria o fictício, já que este é utilizado para domar o imaginário, pressioná-lo a tomar forma, torná-lo cognoscível (ISER, 1996, p. 266). No romance aqui analisado, o Professor é ponto de mediação entre o real – acontecimentos factuais e o imaginário – história de Maria de França. Postulando nos termos das três camadas do romance temos que há três autores, o que está no real-real (Osman Lins), o que está no real-imaginário (Professor) e a que está no imaginário-imaginário (Julia Enone).

Agora, sei: a narrativa é um acontecer verbal, exigindo portanto que um agente o formule; o papel do narrador, ser enigmático, é misterioso e variado; a ficção contemporânea vem eliminando as interdições que embaraçavam o seu mediador e que, rigorosas, tentavam impor ao universo do romance, intactas, as leis do mundo físico. (LINS, 1976, p. 64)

Mais que a aproximação pautada na caracterização em comum entre o Professor e seu criador, numa inegável conexão estabelecida sob égide biográfica – Osman Lins também era professor à época e igualmente incansável leitor -, o arrastar da realidade para o romance ganha mais força quando se sabe que “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário de tal modo que os trechos do diário que chegam ao leitor são datados exatamente do dia em que estavam sendo escritos” (LINS, 1979, p. 246). Essa afirmação de Osman Lins, em entrevista a Marcelo Beraba aponta para algo interessante: ainda que de modo diverso, o leitor pode acompanhar o texto osmaniano se fazendo, tal como em “Exercício de Imaginação”.

Sobre os dias do diário corresponderem exatamente aos dias de escritura do romance, vale acrescentar o que pude testemunhar de minha consulta ao acervo



arquivístico de Osman Lins na Fundação Casa de Rui Barbosa. Dentre pastas denominadas “Versão *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, há uma outra “Versão das 7 primeiras páginas” que equivalem – entre uma modificação e outra – às sete primeiras páginas do romance publicado. Na folha inscrita como “I”, há exatamente a data em que começa o romance “Início: 26 de abril de 1974”. Mas algumas diferenças entre as duas versões são fundamentais, entre elas, a primeira e mais notável é a disposição do texto corrido e não seccionado como no diário. O que se lê na sétima folha equivaleria à entrada do dia 12 de junho do diário.

Essa é a passagem que, admitindo ter amado sua amiga, o Professor considera que amor não seja forçosamente sinônimo de cegueira e engano, com isso defende John Middleton Murry por ter apresentado o diário íntimo de Katherine Mansfield. Conjugadas essas duas informações, volto-me ao já citado documento nomeado “Normas sobre a TÉCNICA”, no qual leio: “Um romance. Terá a forma de um ensaio sobre um romance que não existe”<sup>52</sup>. Assim, tudo leva a crer que, embora Osman Lins já tivesse em mente a ideia de escrever um romance em forma de ensaio, a escolha pelo registro diarístico se deu apenas quase dois meses depois de iniciado o projeto. Uma marca dessa hipótese é a mudança no primeiro período do romance. Se na versão inicial tem-se: “Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio para mim, pensei em ocupar as horas vagas e dar-lhes sentido talvez, escrevendo – além do que eu próprio guardei da sua convivência – o que Julia Marquezim Enone me contou da sua vida”<sup>53</sup>, no livro publicado lê-se:

Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei **aqui** a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia - Julia Marquezim Enone -, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber. (LINS, 1976, p. 1)

---

<sup>52</sup> Arquivo FCRB, Fundo Osman Lins, OL-PI-505.

<sup>53</sup> Arquivo FCRB, Fundo Osman Lins, OL-PI-562.

O acréscimo do advérbio de lugar “aqui” indica a alteração – ou mesmo a adição – do gênero literário. O formato ensaio não comportaria a ideia de algo pré-existente. Não é improvável que tal decisão tenha sido fruto de visita a *Diário* de Katherine Mansfield, em edição portuguesa de 1944, livro a que também tive acesso no Arquivo Osman Lins – FCRB e no qual se podem ver grifos do escritor, além de anotações situadas na última folha da publicação seguidas do número de página – como era de seu costume. Uma das anotações é apenas “1º Diário – 206”, página da qual transcrevo o seguinte trecho:

NO DIA SEGUINTE – Contudo, vejam, por exemplo, esta manhã. Não me apetece escrever seja o que fôr. Está um dia cinzento, pesado e triste. Nenhum conto me dá a impressão de ter a mínima realidade, nenhum me parece digno de ser redigido. Não me apetece escrever; apetece-me *viver*. Que quer isto dizer? Não é fácil de explicar mas é assim mesmo.

É estranho, este hábito que tenho de tagarelar... Sobretudo, porque a minha intenção não é permitir que outros olhos, além dos meus, leiam estas linhas. Êstes apontamentos são *realmente íntimos*. E, devo confessá-lo, nada me dá a mesma sensação de alívio. (MANSFIELD, 1944, p. 206.)

O que Mansfield parece rejeitar naquela manhã é a escrita de ficção, ela anseia por realidade e encontra no diário íntimo um meio de *viver*, admitindo que tudo isso não é fácil de se explicar. Semelhantemente, o Professor de *A Rainha* se diz diante de uma escrita ausente da maquinação fictícia: “nem sequer estive nos meus planos escrever, a não ser estes cadernos (íntimos?), onde há mais de vinte anos comento os livros que leio; o presente estudo, organizado, constitui exceção no meu programa de vida” (LINS, 1976, p.73). O Professor defende que nesse momento de seu diário haveria, no máximo, organização para um estudo, formato também pressuposto real, faltante de ficção.

De fato, deduz-se quinhão de realidade na eleição do gênero diário, mas relato sobre si - no caso de um diário, um relato escrito sobre si – jamais escapa à ficcionalidade. Jerome Brumer e Susan Weisser, em “A invenção do ser: a autobiografia e suas formas”, propõem a tese de que “praticamente desde o início da língua, o relato sobre si mesmo é composto pelas convenções estilísticas e pelas regras de gênero”, afirmam ainda que “na verdade, as

convenções de estilo e de gênero são tão fortes que comandam até mesmo atividades solitárias como solilóquios que fazemos quando estamos na cama ou o diário que escrevemos” (BRUMER&WEISSER, 1995, p. 141).

Assim, mesmo o tom desprezioso com o qual o Professor inicia seu discurso, negando ser acadêmico e propondo escrever em seu diário pré-existente sobre sua amada morta, não poderia assegurar total fidelidade dos acontecimentos. Nas escolhas formais – gênero, tom e formato –, exhibe-se o ficcional, pois estes são instrumentos para que ou o imaginário seja organizado ou para que o real seja literalizado.

Mesmo que o diário seja o formato, o suporte pré-existente, o gênero eleito pelo Professor para abrigar seu “possível estudo ou simples comentário” sobre o livro da amiga é o ensaio. Sobre essa modalidade, em *O Gênero Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, o ensaísta português João Barrento afirma: “a gestação (a gesta) do ensaio é permanente, **a bordo dos dias**, com faróis acidentais que o guiam pelo obliterado bilhete de autocarro, pelos veios do tampo da secretária, pela parede branca à minha frente, que me reflecte todas as ideias, protegendo-me, impassível, das tentações do devaneio” (BARRENTO, 2010, p. 16). O traço do texto ensaístico, defendido por Barrento, de se deixar influir em seu curso por interferências diversas, de estar se fazendo gradualmente e, conseqüentemente, não ter pré-estabelecido um caminho seguro e conhecido acende em mim, desde a nomenclatura, consideração de semelhança entre essa visão e o que Osman Lins nomeou escrita *de bordejar* em *Guerra sem Testemunhas*.

Ao contrário dos escritos *cursivos*, que seguem “um curso conhecido, senão para o leitor, para o próprio escritor”, contribuindo, no fim, infimamente a seu conhecimento do mundo e de si, os escritos *de bordejar* são aqueles dos quais “bem pouco sabe o escritor ao empreende-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e

surpresas que lhe ameacem os alicerces da vida” (LINS, 1974, p. 19). Com efeito, assumir o comportamento de permitir que o texto esteja a bordo, significa ao escritor estar sujeito ao movimento dos ventos, o que nem de longe confere a segurança do caminho conhecido - como bem indica o termo náutico -, no entanto, para Osman Lins, ao arcar com esses riscos que os escritos *de bordejar* podem propiciar, o escritor chegará a um resultado de *transformação do espírito*.

Fica, então, a sensação de que a essência do gênero ensaístico se caracteriza por uma busca sem rotas definidas, uma busca constante e ilimitada. João Barrento aponta: “o ensaio não tem limites: impõe-se limites” (BARRENTO, 2010, p. 20). Ora, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a imposição desses limites pode residir na coexistência dos dois gêneros - o diário e o ensaio - dentro do romance, desvelando refinada astúcia de Osman Lins no exercício de explorar as possibilidades do literário. Enquanto o texto ensaístico permite uma navegação narrativa um tanto quanto mais livre, o formato do diário delimita esse fluxo em porções. Para o leitor da obra osmaniana é recorrente a utilização da evocação à resistência de duas forças, sendo uma ilimitada e a outra limitada. Naturalmente penso em *Avalovara*, romance no qual a imagem do quadrado impõe limites à espiral infinita, formando a estrutura do texto. Já em *A Rainha dos Cárceres* é o formato diário que secciona o espaço tão fluido do ensaio, além de atribuir fixidez da verdade, qualidade rejeitada pelo ensaio.

Evocando a existência das linhas de Nazca - imensas linhas geométricas situadas no centro-sul do Peru e visíveis em totalidade apenas de avião ou de balão - Louis Pauwels e Jacques Bergier, em *O Despertar dos Mágicos* (1960), afastam os pensamentos místicos a respeito da feitura dos geoglifos e, com base na teoria do professor Mason, defendem que a obra tenha sido executada através da ampliação de um modelo reduzido, resultado de um cálculo matemático. Sobre a motivação dessas imagens, tantas vezes atrelada a devoção a religiões desconhecidas, afirmam: “prefere supor-se toda espécie de loucuras do espírito, mas não outros estados do conhecimento e da técnica”

(PAUWELS&BERGIER, 1965, p.176) e concordam com o professor Mason quando este opta por inventar, como explicação a esse fenômeno, a existência de uma religião da trigonometria. As mesmas linhas de Nazca são tema do Professor a 23 de outubro do diário:

23 de outubro

Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão –, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos. Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las –, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações? (LINS, 1976, p. 43)



Figura VI - Linhas de Nazca (Condor)

O apontamento do Professor dá relevo ao que, por causa das nossas limitações, pode escapar à leitura, à observação, ao estudo literário. Poder-se-ia dizer o mesmo na direção oposta. Aquilo que significa ao leitor, advém do que está disponível à sua visão. Do mesmo modo como as linhas de Nazca só puderam ser descobertas quando sobrevoadas pelo piloto Toribio Mejia Xespe em 1927 – numa visão aérea para o solo –, outros mistérios só podem ser

acessados olhando do solo para o mais fundo. De fato, pode o homem andar a vida inteira por cima de um determinado solo, sem jamais supor quais mistérios estão guardados ali. Quantos não terão passado pela praça Sant’Oronzo por cima daquele anfiteatro romano do século II d.C., que só veio a ser descoberto entre 1904 e 1938? Mesmo hoje o anfiteatro que tanto me impressionou em 2015 não pode ser visto em totalidade, há ainda mais a ser conhecido, já que apenas uma parte está desenterrada. Enxergar o que está além do aparente é conseguir traspasar o véu das convenções formais e, nesses termos, a louca Maria de França é perfeitamente adequada a essa visão.



Figura VII  
Anfiteatro Romano em Lecce – Arquivo Pessoal

## A INVASÃO HOLANDESA

chefe das expedições - 3.770 marinheiros - 25  
relatório - 1870 unhas

Chefes da expedição holandesa contra Pernambuco: comando em chefe: general Hendrik Corneliszoon Lonck; general de terra: Diederik van Wardenburgh; almirante da frota: Pieter Adriaanszoon Itaz.  
A expedição: 50 velas, entre as quais m.m. 20 grandes navios de 200 a 500 toneladas, montados de 1.100 canhões, guarnição de m.m. 8 mil homens entre marinheiros e tropas de terra.

Em Pernambuco, tem-se notícia da invasão e cuida-se de prevenir. Matias de Albuquerque. Traz 3 caravelas com poucos soldados e alguma munição.

Fomenta as obras de defesa do porto. Organiza milícias. Pela costa: atalaias, para, por meio de fogueira de distância em distância, darem sinal de navios.

Olinda: defendida por uma linha de muralhas do lado do mar, tendo baluartes fortificados de distância a distância. - Levantaram-se trincheiras na praia. - Renovou-se, a meia distância entre Olinda e Recife, o baluarte Guarita do Albuquerque, depois forte do Buraco. - Reforma a fortaleza da terra mais próxima do Recife, Forte de S. Jorge, reconstruída pelos holandeses com o nome de Bruyna (forte do Brum).

No Recife acham-se as casas de comércio, os armazéns de mercadorias, reais e particulares.

Fortaleza da terra: S. Jorge; do mar: S. Francisco.

Festas na vila, entretendo a população.

Atalaias: veem os primeiros navios. O terror sucede-se à confiança. Fogem muitas famílias, desorientadas, conduzindo o que podem. ~~com bandeira branca. Não é ouvido. Volta sob~~

## TERCEIRO CAPÍTULO: IMAGINÁRIO-IMAGINÁRIO

### O ROMANCE, ONDE TUDO INVADE TUDO

Artilharia maior s/Ex o forte de S. Francisco.

Os holandeses tentam penetrar no poço; o navio encalha e depois safa-se.

Sabe-se que desembarcaram um pouco para o norte do rio Tapado, na enseada do Pau Amarelo.

M. Albuquerque, p/garantir a defesa do Recife, manda meter a pique no poço mais 8 navios. Vai para Olinda.

Ali, há panico: famílias retardatárias fogem desvairadas. Atropelo. Cai a noite.

Os holandeses acampam (3.000) na praia. Seguem pela praia, seguidos por lanchas artilhadas muito junto a costa. Emboscadas dos naturais. Tiroteios. Alarxes. Chegam a rio Doce.

Retirada. Fuga e desbarate. Soldados ganham a floresta e procuram a vila, cuidando de salvar os seus e sem mais ouvir a voz dos capitães.

Os invasores dirigem-se para o convento dos Jesuítas, onde há resistência. Os canhões põem as portas abaixo.

Cai também o convento dos Franciscanos.

Mais 500 homens saltam em terra, ao sul de Olinda.

Matias de Albuquerque tenta resistir no Recife.

Notícia da queda de Olinda: pavor. Muitos morrem afogados, tentando fugir. Poucos combatentes no forte de S. Jorge.

M. de Albuquerque manda obstruir todas as entradas afundando neles muitos outros navios. Recolhe pedra bruta e ~~xxxx~~ travess de madeira a S. Jorge, p/repelir escaladas.

Incendeia os grandes armazéns do Recife e os restantes navios carregados que estavam no porto.

Orgia, saque, vandalismo e desbragamento em Olinda

Fausa. Instala-se em Olinda a nova ordem de coisas. Os navios continuam bombardeando os dois fortes. Os fortes respondem.

As naus concentram-se no forte S. Jorge.

O modo pelo qual é narrada a visão de mundo de Maria de França traz à luz o mundo imaginário: a construção de outro mundo possível. É através de seus sentidos, especialmente por meio da visão, que a personagem pode experienciar os espaços imaginários. O olhar é entendido como símbolo de clarividência, e “para os bambaras, o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros. O olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com um caráter de integralidade (ZAHB<sup>54</sup>)”, é o que se lê no *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER&GHEERBRANT, 2015, p. 656).

Assentindo que i) a seleção da matéria provém do real-real e isso reveste o texto, especialmente através de tema e enredo, de compromisso com a realidade e que ii) as escolhas formais, por meio do narrador e dos gêneros literários, consistem numa preparação para que o imaginário seja cognoscível, é chegado o momento de posicionar uma lupa sobre a ambientação e as figuras que compõem o nível do imaginário-imaginário em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Para tanto, faz-se necessária a aproximação de qual seria, para Osman Lins, o tipo de literatura capaz de abarcar essas manifestações do imaginário, sendo elas orquestradas ao texto de forma harmônica.

Desvelo agora o que omiti no fim do capítulo anterior: o livro *O Despertar dos Mágicos*, dos franceses Pauwels e Bergier, se alvitra como introdução ao realismo fantástico e compunha a biblioteca de Osman Lins. Conheci a edição em minha primeira visita ao Arquivo de Osman Lins na FCRB, em setembro de 2016, oportunidade em que intuitivamente fotografei algumas páginas da obra, sem ter ciência ainda da relevância daquelas palavras para o que se formava em minha mente como novo plano de trabalho. A propositura desses autores pauta-se na apresentação de uma escola literária alternativa ao que se conhece por literatura fantástica – tradicionalmente reconhecida por se valer em

---

<sup>54</sup> ZAHAN, Dominique. *Societes d'initiation Bambara*. Le N'Domo. Le Kore. Paris-Haia, 1960.



sua formação de elementos que causam hesitação no leitor<sup>55</sup>. Afirmam em seu estudo:

Nós não procuramos fugir deste mundo. Não exploramos os arrabaldes longínquos da realidade; tentamos, pelo contrário, instalar-nos no centro. Cremos que é no próprio centro da realidade que a inteligência, por muito pouco excitada que seja, descobre o fantástico. Um fantástico que não convida à evasão, mas antes a uma mais profunda adesão.

**É por falta de imaginação que os literatos, os artistas vão procurar o fantástico fora da realidade**, entre as nuvens. Trazem apenas um subproduto. O fantástico, à semelhança das outras matérias preciosas, deve ser arrancado às entranhas da terra, do real. **E a verdadeira imaginação é coisa muito diferente de uma fuga para o irreal.** “Nenhuma faculdade do espírito se afunda e penetra mais que a imaginação: é ela a grande mergulhadora”.

Geralmente o fantástico é definido como uma violação das leis naturais, como a aparição do impossível. Para nós não é nada disso. **O fantástico é uma manifestação das leis naturais, um resultado do contato com a realidade quando esta nos chega diretamente, e não filtrada pelo véu do sono intelectual, pelos hábitos, pelos preconceitos, pelos conformismos.** [grifos meus] (PAUWELS&BERGIER, 1965, p. 18)

Não pude deixar de identificar nessa passagem de Pauwels e Bergier a delineação de uma série de aproximações intelectivas entre esses escritores e Lins. O conceito que desenvolvem se faz pelo distanciamento da ideia de fuga para o irreal, seja por meio do fantástico – em sua acepção tradicional - seja por meio do maravilhoso, e pela aproximação profunda do real. Opondo-se a uma expressão artística pautada na ruptura total com o real, o imaginário forjado por Osman Lins não causa espanto ou hesitação. Seu leitor parece ser cuidadosamente guiado para a consciência de uma realidade literária e sobre a qual o grande tema é mesmo *o escrever*. Por isso, o que Maria de França vê não deve ser confundido com delírio, uma vez que sua loucura não pode ser diagnosticada, como aponta Osman Lins em “Notas sobre a TÉCNICA”: “a personagem não se enquadra em nenhuma enfermidade mental precisa. A sua

---

<sup>55</sup> Tzvetan Todorov indica que o fantástico implica “não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem 'poética', nem 'alegórica' ”. TODOROV, 1975, p. 38.

loucura é “poética”. E a sua principal finalidade, embora funcione no nível do enredo, é disfarçar certas ousadias no tratamento literário da obra<sup>56</sup>.

Duas imagens significativas irrompem no texto osmaniano pela perspectiva de Maria de França: o peixe subterrâneo e os pássaros gigantes. Não obstante tradicionalmente a imagem do peixe esteja ligada à fecundidade e ao nascimento, Chevalier e Gheerbrant chamam atenção também à obscuridade do símbolo do peixe na astrologia: “os Peixes se situam exatamente antes do equinócio da primavera. Eles simbolizam o psiquismo, esse mundo interior, tenebroso [...] coisa que se traduz no horóscopo por uma natureza sem consistência, muito receptiva e impressionável”, além disso, o sentido astrológico do ternário aquático “pode se identificar com as enchentes do inverno, as cheias que dissolvem e engolem como um dilúvio [...]” (CHEVALIER&GHEERBRANT, 2015, p. 705). A imagem insólita que acompanha Maria de França é a do peixe subterrâneo, aquele que a tecelã acredita crescer debaixo de seus pés até chegar o dia em que “romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar, dando pancadas com a barbatana da cauda” (LINS, 1976, p 13). O peixe em constante crescimento potencializa a sensação aflitiva de que algo desconhecido e amedrontador cerca a tecelã.

É certos que ambos, pássaros e peixes, causam estranheza à personagem, mas, especificamente, os pássaros a atormentam. Em *Figuras*, Gérard Genette chama atenção aos símbolos que cingem as figuras “pássaros” e “peixes” quando, mencionando o bestiário de Saint-Amant, mostra o quanto esses seres vivem em interligação entre si na natureza. Genette evoca os versos de Saint-Amant em *Moyse sauvé*, poema que amplia a passagem bíblica do libertador dos hebreus, com o intuito de salientar o teor da murmuração do povo após a saída do Egito que consistia na lembrança nostálgica dos rouxinóis que cantavam nos bosques e dos peixes que mergulhavam no Nilo<sup>57</sup>. Dessa vez se valendo do que

---

<sup>56</sup> Arquivo FCRB, Fundo Osman Lins, OL-PI-505.

<sup>57</sup> CF. GENETTE, 1972, p. 10.

foi dito por Bachelard sobre pássaros e peixes habitarem no interior de um volume, diferentemente dos humanos que vivem sobre uma superfície, Genette prossegue:

O homem é tristemente sujeito aos menores acidentes da crosta terrestre, o pássaro e o peixe percorrem o espaço e o atravessam nas três dimensões. Como expressa bem a lamentação dos hebreus, o nado e o vôo transformam aquilo que é para o homem obstáculo intransponível ou espaço inacessível em meio *fácil* e essa facilidade comum justifica a confusão. **Caminhar é servidão, voar e nadar são ambos liberdade e posse.** (GENETTE, 1972, p. 11)

Se se observa com esses olhos a trajetória de Maria de França vê-se que sua peregrinação por entre as repartições públicas, sua busca por auxílio junto ao INPS, não é discrepante da longa jornada do povo hebreu que clama pela volta à servidão do Egito tão pesaroso se faz o caminhar. Já para os pássaros e os peixes o mover-se se dá com fluidez e, não raro, ventos ou ondas os impulsionam, o que faz com que, na sugestão de Genette, o homem cobice tal aptidão. Desse modo, seria natural pensar que os homens, ao verem os pássaros e os peixes, sejam afetados por admiração e encantamento. Retinem os versos de Manuel Bandeira em “Preparação para a morte”: “Cada pássaro/Com sua plumagem, seu voo, seu canto/Cada pássaro é um milagre”. Para Bandeira só a morte não é milagre, mas o fim de todos eles. Com tom saudoso-contemplativo, os versos realçam o fascínio para com o ser plumado, aquele que de tão livre de quaisquer pesos terrestres, é a forma assumida pelos que não conhecem a morte no taoísmo<sup>58</sup>.

Diante dessa rede semântica, cabe buscar o entendimento do porquê em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* os pássaros serem vistos por Maria de França com tanto temor. A tecelã, quando internada no hospício, descreve o cemitério fronteiriço, menciona as árvores que lá vê e o que elas guardam: “Servem

---

<sup>58</sup> CF. CHEVALIER&GHEERBRANT, 2015, p. 687.

também as árvores para **abrigar os pássaros**, evitando que eles não tenham onde construir seus ninhos, nos quais põem ovos. Não causa admiração que os pássaros nasçam de um mero ovo. **Tenho medo de pássaros[...]**” (LINS, 1976, p. 102) [grifos meus]. Em passagem anterior a essa, a 6 de dezembro, as palavras de Maria de França pinçadas pelo Professor exibem uma característica especial desses pássaros:

Vem a chuva do mar, atinge o cais do porto, avança para cima da cidade, avança e cruza as pontes que amarram as ilhas no chão firme, alô, ouvintes, são as águas de março, a perna esquerda cobrindo o aeroporto, a outra em Santo Antônio, a cabeça na Várzea, estende o braço direito para Casa Amarela e molha os morros, o Recife quase todo coberto por esse corpo chuvoso, **os pássaros, grandes como cachorros**, enfiam-se nas copas das árvores, um canário monstro vem berrando, chega aqui antes da mão da chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro para dentro, batem as portas, um pombo pousa no teto e a casa geme, ouvem?<sup>27</sup>

27. Haveria, nesta citação, outros pontos a comentar, como **a forma humana da chuva** e **o gigantismo dos pássaros**: aos olhos de Maria de França - aspecto que me intriga e para o qual não encontrei ainda resposta satisfatória -, todos são enormes e temíveis. (LINS, 1976, p. 75)

Exposta a anomalia dos pássaros – *grandes como cachorros* -, torna-se um tanto mais alcançável a sensação de terror da personagem ao vê-las. O narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* aponta, na entrada de 11 de maio de 1975, a origem dos pássaros vistos no romance de Júlia M. Enone, indicando que todos eles são “os que os meninos do Nordeste conhecem: galos-de-campina, jacus, periquitos, nambus, lavandeiras, sanhaços, uma lista variada e que pouco se repete” (LINS, 1976, p. 141). Embora conhecidos do povo daquela localidade, os pássaros no romance abandonam suas formas naturais e assumem a corporeidade de criaturas gigantes e assustadoras. Diante disso, o que fica à vista é a manipulação do conhecido e ordinário em algo estranho e amedrontador, compondo um paradoxo entre o real e a imagem possível.

Nesse mesmo trecho pode-se ver ainda o Professor observando em nota de rodapé que aos olhos de Maria de França - personagem que parece estar

fadada a enxergar essas visagens insólitas - também a chuva assume forma imaginária. A enchente gerada no nível do real-real sobre a qual pronunciei no primeiro capítulo desse estudo, transubstancia-se em forma humana na fala da personagem de Julia Enone: “a perna esquerda cobrindo o aeroporto”, “a outra [perna] em Santo Antônio”, “a cabeça na Várzea”, “estende o braço direito para a Casa Amarela”. Essa mesma personagem que é capaz de ver a chuva caindo em proporções gigantescas, vê também a chuva cair rente à sua casa: “[...] a mão da chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro para dentro” (LINS, 1976, p. 74/75).

Para o cotejo do imaginário-imaginário n’A *Rainha dos Cárceres* é necessária a compreensão de que a forma como esse nível se manifesta no texto serve à exploração do literário. É a leitura mesmo do Professor que indica a tensão entre *real* e *irreal* - a chuva caindo no quintal e a chuva em lugares diversos da cidade - aclarada através do olhar de Maria de França como artimanha de J. M. Enone para formular em seu romance um jogo com a ideia de focalização, ponto de vista, foco narrativo, ou “dispositivo de mediação”, termo atribuído a Diderot pelo Professor que aparece acompanhado de uma citação em que é explicada sua definição, citação esta que sabemos ser inventada por Osman Lins. Transcrevo-a:

O “dispositivo de mediação”, escreve, “não contempla os eventos, simplesmente. Responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias - entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem -, podendo inclusive optar entre o registro neutro da ação e a interferência apaixonada”. (LINS, 1976, p. 67)

Para o Professor, o “dispositivo de mediação” que se presume *rígido* quando assumido por apenas uma personagem, torna-se *maleável* no romance de sua amiga, isso porque a narradora-personagem é posta não em um, mas em vários pontos narrativos e escusa qualquer tipo de congruência, avocando “anunciação confessadamente imaginária” (LINS, 1976, p. 69.) Uma das características observadas no discurso de Maria de França que justificam essa

adjetivação é o uso unicamente do presente do indicativo para a construção linguística. O Professor observa, lembrando-se do dito por Anatol Rosenfeld, que esse mecanismo pode pretender “eliminar a distância entre o narrador e o mundo narrado” ou “apresentar a geometria de um mundo eterno, sem tempo”, mas assenta ainda outra leitura: “*A Rainha dos Cárceres*, fazendo coincidir ação e verbalização, parece sugerir constantemente que seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só” (LINS, 1976, p. 69).

É natural que o leitor da obra osmaniana se afeiçoe à segunda conceitabilidade indicada por Rosenfeld. A alusão ao *tempo mítico*, considerado por Mircea Eliade como eterno presente, o tempo sagrado para o qual o homem é reintegrado periodicamente por meio da linguagem ritualística<sup>59</sup> é uma visão estimada e evocada por Osman Lins em *Avalovara* e em *Nove, Novena*. No romance, um trecho de *O Sagrado e o Profano* aparece como epígrafe, o tapete na linha narrativa N representa o retorno ao tempo sagrado e mesmo a espiral regente indica a circularidade do tempo mítico. No livro de narrativas, o escritor chega a assinalar a importância de se perceber em sua obra integralmente construída em primeira pessoa “uma determinada visão do universo, um mundo ‘presentificado’ [...], um imenso presente, que engloba o passado e o futuro” (LINS, 1979, p. 142). Mas, ainda que inclinado à aceitação da ótica do tempo sagrado, é preciso que o leitor se atenha à proposta específica d’*A Rainha* e, assim, faz-se coerente a leitura do Professor quando se pensa no intuito do escritor Osman Lins – através do escritor Professor e da escritora Julia Enone – de experimentar as possibilidades romanescas, afinal Lins afirma que essa sua obra é “perpassada por uma meditação apaixonada pelo gênero”<sup>60</sup>.

Concebe-se, então, que as imagens distorcidas, absurdas e irrealis e mesmo a sobreposição de tempo e espaço que formam a gama do imaginário em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* são fabricos que visam experimentar as

---

<sup>59</sup> CF. ELIADE, 2010, p. 64.

<sup>60</sup> CF. LINS, 1979, p. 238.

possibilidades do romance. Na criação dessas imagens substancialmente literárias há muito de labor, consciência e racionalidade. Contrariando o pensamento de que a imaginação está sempre ligada ao engano, como apontara Pascal, Lins concede a sua personagem, Maria de França, a mais complexa – e completa – visão. Somente Maria de França – e uma vez Antônio Áureo, o espírito de luz – vê as cenas de guerra no ambiente híbrido do Recife. Além disso, a posição da tecelã frente à burocracia sugere a possibilidade de que a loucura se abrigue no mundo formal.

Vida e morte, contudo, iluminam-se? Ante elas transitais sem sobressaltos e tranquilamente medis a extensão dos cemitérios, insensíveis à extensão ilimitada da morte? Sois o repetidor, servil, de uma linguagem formalizada, convicta da própria eficiência, **pois o real, pretendeis, é tangível e sem sombras?** Nesse caso, entre vós e nós, os que vemos tão pouco e sabemos ver pouco, e falamos com os dentes soltos na boca, pois vemos pouco, as imagens da Terra obstruindo (folhas de treva?) nossas órbitas perplexas, entre vós e nós existem muros.

**Sabemos não ver porque vemos. Estais certos de ver tudo e tudo credes nomear? Isto é ofício de loucos.** (LINS, 1976, p. 104) [grifos meus]

A linguagem do Professor nessa entrada do diário rompe com a clareza e o didatismo do crítico e veste-se de uma construção poética que, ao mesmo tempo em que destoa da sua voz no diário até ali, torna-se um tanto quanto consonante à voz de Maria de França – aparentemente apropria-se do tom daquilo que tanto lê – e, possivelmente, prenuncia a linguagem da última entrada do romance. Questionando a presunção da linguagem formal – e de seus representantes –, o Professor nega que a realidade seja “tangível e sem sombras”. Assim, no romance de Julia Enone, aqueles que possuem visão difusa, são justamente os que veem as cenas da ocupação holandesa no Recife, cenas que traspassam o Recife da década de 70. Maria de França e Antônio Áureo observam do Alto da Sé momentos dessa invasão e da resistência liderada por Matias de Albuquerque, que posiciona “sentinelas nas elevações de Olinda para anunciar os mastros inimigos” (LINS, 1976, p. 139). Ressoa hoje e para fora do livro a pergunta com a qual o Professor finaliza seu 26 de abril: “Mas quem vê as forças que hoje nos invadem?” (LINS, 1976, p. 139).

O tema da invasão holandesa no romance, por meio da fusão de dois tempos e a específica escolha por não se narrar a vitória do povo pernambucano, para o Professor, mostra que o livro de Julia tem corporeidade coesa: “A *Rainha dos Cárceres da Grécia* exclui da sua temática o triunfo” (LINS, 1976, p. 138). Maria de França não chega a conseguir o auxílio buscado, o Torre – time de futebol onde joga seu noivo Nicolau Pompeu (Dudu) – também é fadado ao fracasso. Nessas escolhas, pode-se enxergar que, apesar das distorções, o que é representando no romance não está longe da realidade, mas perto demasiadamente.

Interrompendo a atenção ao espaço-tempo híbrido do Recife, considero aproveitável afirmar: a onomástica também aponta ao imaginário. Numa pequena seção de estudo intitulada “A gramática do imaginário”, Gilbert Durand assoma que na narrativa imaginária “o substantivo deixa de ser o determinante [...] para dar lugar a muitos atributos – os ‘adjetivos’” (DURAND, 1998, p. 88). Assim, usando a terminologia que Durand aproveita de Dominique Raynaud, as “imagens arquetípicas epítetas” são sinais presentes nas narrativas do imaginário, em outras palavras, desde o nome é possível perceber traços do imaginário. N’A *Rainha*, Antônio Áureo, o espírito de luz, aparece a Maria de França com o intuito de alertá-la dos malogros que sobre ela virão e Rônfilo Rivaldo, conhecido como o Espanador-da-Lua, instrui Maria de França e a matricula em sua escola, embora não saiba ler ou escrever<sup>61</sup>.

A cidade do Recife é apresentada pelo Professor, na entrada de 24 de fevereiro, como elemento de grande significância e não apenas como pano de fundo das idas e vindas de Maria de França: ela é a representação do trânsito entre o real e o irreal.

“Neste processo de desvendamento que é o meu comentário – e delinearei, espero, o perfil do romance, como já delineei algumas das suas personagens –, não foi ainda possível revelar o verdadeiro espaço

<sup>61</sup> Também outros nomes atributivos estão presentes no romance de Julia Enone: Belo Papagaio e Nicolau Pompeu. O Professor traça uma busca pela significação desses nomes e descobre que todos estão em certa medida ligados à quiromancia.



da história, **na verdade um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enrugado e encanta-o.**” (LINS, 1976, p. 108/109)

A cidade do Recife é figura essencial para a literatura de Osman Lins e, inegavelmente, é a cidade representada em seu último romance, no entanto, vale frisar, o Recife de Lins está em instância diversa do Recife de Maria de França. A razão mais aparente é que o Recife de Maria de França funde-se com Olinda, o que resulta num desenho geográfico totalmente outro. É o Professor quem constata, observando os trajetos que a heroína faz<sup>62</sup>, o artifício de que J. M. Enone se vale para transmutar o espaço do Recife: a romancista “remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespasse-a” (LINS, 1976, p. 109), por meio de fusão – prática presente também em “Exercício de Imaginação” – formando a cidade imaginária.

Os itinerários de Maria de França são impossíveis no Recife real, mas a criação de um espaço literário é justamente a “transgressão de limites” impostos pela realidade e a manipulação da realidade através da ficção. O entendimento de Osman Lins sobre o espaço literário pode ser conhecido através do contato com sua tese de doutoramento *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, que, como já mencionado, foi escrita imediatamente antes de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Além das consonâncias temáticas entre uma e outro, os pontos teóricos estão em alto grau de concórdia com o que se lê no romance. Diz o escritor na tese:

Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas. (LINS, 1976, p. 64)

---

<sup>62</sup> “Quem conhece o Recife achará absurdo que uma personagem venha pelo cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a Ponte Santa Isabel; que no fim da rua da Concórdia surja a praça da República; ou mais ainda que Maria de França, indo pela rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em Olinda”. LINS, 1976, p. 109.

Defendendo a consciência de que estar diante do espaço do romance é reconhecê-lo deliberadamente inventado, o que afirma Osman Lins se alinha às palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes a respeito dessa categoria: a caracterização do espaço pode surgir como “desejo de salvaguardar a condição *ficcional* do relato” (REIS & LOPES, 1988, p. 205). Assim, o espaço anômalo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não pode simplesmente ser justificado pela loucura da Maria de França, ele é construído por motivação literária.

No fim do romance, o Professor – aquele que é a propícia expressão do duo entre real e imaginário – é conduzido ao nível do imaginário-imaginário. O narrador – que por muitas vezes questiona-se onde terá sido incluído na ficção de Julia e ouve de sua sobrinha, Alcmene, que está no livro todo – passa a se reconhecer no Espantalho, personagem criada por Maria de França para ser sua proteção contra os pássaros que a assombram. A tecelã no ápice de seu desamparo passa a noite em vigília e pronuncia frases desconexas e, ao contrário do que promete o salmista, a manhã chega e agonia da jovem persiste: “os arrotos dos pássaros, seus gargarejos, gargarejam pedras?, cacos de vidro?, assovios vingativos” (LINS, 1976, p. 144). O medo de Maria de França – que traz à lembrança a visão perturbadora de Virgínia Woolf, em momento de crise, imaginando que os pássaros em sua janela cantavam em grego - é tal que “ela adoce e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o espantalho” (LINS, 1976, p. 145).

Assim se explicam “raptos” e “mutilações” que permeiam o romance de Julia Enone, pois, com “fragmentos dispersos em 27 personagens do livro” reúnem-se no espantalho que é chamado por 12 nomes: a Brisa, o vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báçira. Na fase final do romance, o Professor se transforma nessa figura protetora e essa transformação vai sendo prenunciada por sinais em seu discurso. Na entrada de 12 de maio, expondo a lembrança de uma situação em sua infância que o inquietou, o Professor correlaciona a

experiência ao que sente ante os pássaros gigantes do romance que analisa, ele diz: “como se algum ouvido ou olho meu, secreto, aí intuísse um ser invisível, abaixo da certeza mas nos limites da convicção” e termina o trecho convicto: “espreita-me, aí, algo que não capto” (LINS, 1976, p. 143). Espreita-o talvez o processo de transformação, que a essa altura do romance, se aproxima.

Na última entrada do diário, em que a narrativa muda totalmente de tom, e mais especificamente, no derradeiro fragmento – composto por um único parágrafo de cinco páginas<sup>63</sup> -, o leitor pode acompanhar a mutação que ocorre ao Professor: “Certo de que chegou o momento e sem saber que transformação se arma nos limites da noite, vagueio [...]”. Errante pelas ruas, o Professor: “**cabeça descoberta**”, os “**sapatos novos ainda rangem um pouco**”, “**as mãos no bolso da japona**”, até que, acreditando estar perto do Morro dos Ingleses – pequeno bairro da Bela Vista em São Paulo -, todas as luzes se apagam. A partir desse momento, lê-se: “nada vejo sob o céu fechado e o cáustico orvalho da madrugada parece mais aguçado, **felizmente estou de chapéu [...]**”. Ao mesmo tempo, vê um clarão verde e dourado por trás dos edifícios, sente cheiro de mar. Pisa numa poça e “**a água entra por um buraco na sola do sapato**”, a brisa agita as abas de seu “**velho e frouxo paletó, fino como um lençol**”, constata ver o mar e o vento oceânico “**passa por entre os buracos**” de seus trajés e quase lhe “**arrancaria o chapelão, não fosse o barbante amarrando-o no queixo**”, diz ter “**mãos informes [...]** (mãos de pano?)” e pisar “**sem pés**” as pedras da cidade ladeirosa. Por fim pronuncia: **lê-ô-lê, lê-ô-lá**, as palavras que saem da boca do espantalho de Julia. (LINS, 1976, p. 213-216).

Além da transubstanciação do Professor no espantalho, narra-se, concomitantemente a invasão da cidade do Recife em São Paulo. O discurso do Professor torna-se unísono com o do espantalho, que por sua vez foi observado

---

<sup>63</sup> Em 23 de setembro do diário, as limitações impostas pela datação parecem ser rompidas de vez, resultando numa grande entrada dividida em 37 excertos de texto, compostos ora por um curto parágrafo apenas ora por vários parágrafos. No último excerto, há apenas o recuo indicativo de paragrafação para as cinco páginas que se seguem.

uníssono ao de Maria de França. Comentara o Professor dias atrás que talvez a função do espantalho no romance enoniano não fosse apenas a dispersão dos pássaros, mas lançar, através de seu discurso, os temas dispersos da obra, numa linguagem singular. Assenta: “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).

Mesmo diante de tamanha identificação, seria diminuto afirmar simplesmente que o Professor sucumbe à loucura, tal qual Maria de França. No decorrer do diário, não raros são os momentos em que esse narrador dá indícios de buscar uma união com sua amada – mesmo o fato de tentar reconhecer-se no livro demonstra o desejo de estar cravado nela de alguma maneira. Considero, então, plausível a leitura de que o leitor vai acompanhando aos poucos a passagem do narrador da sua *realidade diegética* para a da sua amada. Quando assume o discurso do espantalho, torna-se latente a leitura de que esse é o momento de sua imersão total na camada do imaginário-imaginário. Finalmente, ilumina-se com avidez a ideia de que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* todo o tempo indica uma maquinação que visa explorar as possibilidades da literatura nela mesma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Marinheiro de Primeira Viagem*, registro de viagem de Osman Lins publicado em 1963, uma das últimas passagens é nomeada *Símbolo* e nela o escritor, num tom um tanto nostálgico e em terceira pessoa, narra seu último olhar ao *Luxembourg*. Observa no jardim parisiense a paisagem, a passagem do tempo desde a última vez em que esteve ali, a cena trivial de um velho alimentando os pássaros, as pessoas sentadas parcialmente cobertas por uma névoa. Sendo o narrador *propenso aos símbolos*, considera aquela visão como imagem simbólica: “logo iria embora – e tudo aquilo, ruas com flores em torno, seu quarto de hotel, as crianças que conversavam de uma janela para outra, à noite, os edifícios, os cartazes do metrô, ele mesmo, tudo seria visto assim: como um quadro de Seurat” (LINS, 1980, p. 137).

Ao demonstrar ciência de que aquela vivência seria transubstanciada em símbolo, Osman Lins indica algo pressuposto pela literatura. Esse processo exige captação de elementos dispersos e a manipulação deles para que exista, enfim, a construção do literário. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, essa primeira fase não fica enclausurada na pré-obra, mas se manifesta também na fatura do texto. O leitor tem acesso no romance aos elementos da realidade que não apenas inspiram, mas formam o texto, invadem-no compondo sua substância. A segunda fase também se mostra com vividez no próprio texto e, por meio da manipulação dos elementos e da instituição de soluções formais, o fictício já é apresentado enquanto intenção. A terceira fase é o contato com o imaginário formado por imagens engendradas que apontam ao próprio texto e ao ofício literário. A especificidade de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* reside no fato de que as fases da criação literária são as camadas que formam o texto. Assim, o leitor tendo acesso ao mundo imaginário ali instituído pode ver também suas entranhas, pode ver o verso da tessitura.

Julieta de Godoy Ladeira indica, numa espécie de introdução ao livro *Lições de casa: exercício de imaginação*, que há no pequeno texto de Osman Lins “algumas sementes que germinariam em *Avalovara* e em *A Rainha dos Cárceres*

*da Grécia*” (LADEIRA, 1978. p. 10). Na busca sobre o que veio a desabrochar no último romance publicado de Osman Lins, penso no processo que leva um narrador-personagem a se ver dentro da realidade literária. Vejamos, pois, em “Exercício de Imaginação” como o narrador encerra o conto:

**“Cessado o vento, eram outra vez, na página, o gato, a menina, a bola e o pássaro. Não havia sinal de Pastomenila nem de Bonagásaro.”**

Essas palavras levam o leitor a crer que o que passou talvez tenha sido apenas um momento de devaneio, a sensação é de que depois desse momento tudo volta ao normal, os materiais são realocados na figura originária. Mas avancemos até as últimas palavras do microconto:

**“Cerrei os dentes e ergui a cabeça, à espera do Pavão, com sua imponente guarda de leões.”**

De certo modo, o narrador é incluído na história de Pastomenila e Bonagásaro, já que espera pelas personagens criadas a partir da imagem-capa. Movimento semelhante se observa na última entrada do diário do Professor, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em que a personagem é incorporada à narrativa objeto de seu estudo. É coerente pensar que essa resolução é uma forma de indicar que a obra não termina em si mesma, posição coerente com o projeto literário de Osman Lins, o que vejo é que, além da realidade ser a matéria-prima da imaginação, há representação de uma réstia de imaginação que ultrapassa seu espaço e invade a realidade.

A formação do imaginário na obra osmaniana pode ser observada da seguinte forma: por meio do inventariar dos elementos reais, do manipular tornando-os ficção e, finalmente, por meio do ver. Para esse último é indispensável a figura de um escritor que é também apaixonado leitor, e que, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é bem representada pelo Professor, um leitor que busca, pesquisa, persegue imagens, lê continuamente. Esse ser é o canal para que essa réstia de imaginação atinja a realidade, de modo que há um ir-e-vir de

influências – do real para o imaginário e do imaginário para o real. Nas palavras de Osman Lins: “De certo há nele [o Professor], muito de mim, mas ele também me influenciou. Fui formado em parte, nesses últimos anos, pelo meu próprio personagem” (LINS, 1979, p. 249).

Mas ainda uma centelha pode ser acesa: se *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é, em seu âmago, um romance sobre o romance, sobre a ficção, sobre a literatura, e se só se tem acesso ao livro de Julia por meio do Professor, não seria absurdo pensar que o livro imaginário de Osman Lins (aquele sobre o qual comenta em suas anotações: “parece-me razoavelmente claro o livro imaginário”) é também o livro imaginário do Professor. Pode ser que, por trás das negativas desse narrador (em ser escritor, em ser crítico) apontem justamente às afirmativas. Essa é uma leitura que eu jamais poderia determinar taxativamente, o que é absolutamente coerente, já que a pesquisa sobre um texto literário não finda numa porta que se fecha, mas em inúmeras janelas que se abrem.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. BIBLIOGRAFIA DE OSMAN LINS

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Exercício de Imaginação*. In: LADEIRA, Julieta de Godoy [org.]. *Lições de Casa: exercícios de imaginação*. São Paulo: Novo Norte, 1978.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editoria, 1979.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de Primeira Viagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

\_\_\_\_\_. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Fiel e a Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

### 2. BIBLIOGRAFIA SOBRE OSMAN LINS

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

FERREIRA, Ermelinda. “A Dama e o Unicórnio: exercícios de imaginação”. In: ALMEIDA, Hugo. *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]. *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ [orgs.]. *Quem sou?: sou eu quem eu retrato*. Brasília: Siglaviva, 2016.

HAZIN, Elizabeth [org.]. *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora UnB, 2013.

\_\_\_\_\_. “ ‘Eu escrevo’: isso é fala e artifício”. In: NUTO, João Vianney Cavalcanti [org.]. *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e Escrita na Narrativa de Osman Lins*. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.

### 3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de mão única* (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNER, Jerome & WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David & TORRANCE, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

HAMON, Philippe. “O que é uma descrição” in *Categorias Narrativas*. Lisboa: Arcádia, 1976.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LADEIRA, Julieta de Godoy [org.]. *Lições de Casa: exercício de imaginação*. São Paulo: Novo Norte, 1978.

MANSFIELD, Katherine. *Diário*. Tradução de Fernanda de Castro. Porto: Livraria Tavares Martins, 1944.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

PAUWELS, Louis & BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

REIS, C & LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Editorial, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.