

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

KELLEN MILLENE CAMARGOS

**AUGUSTO ABELAIRA E OSMAN LINS:
LEITURA, INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E
ROMANCE-DIÁRIO**

GOIÂNIA
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Kellen Millene Camargos		
E-mail:	kellenmil@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	CNPq		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	CNPJ:
Título:	Augusto Abelaira e Osman Lins: leitura, intertextualidade, metaficção e romance-diário		
Palavras-chave:	<i>Bolor, A rainha dos cárceres da Grécia</i> , leitura, intertextualidade, metaficção, romance-diário.		
Título em outra língua:	Augusto Abelaira and Osman Lins: reading, intertextuality, metafiction and diary novel		
Palavras-chave em outra língua:	<i>Bolor, A rainha dos cárceres da Grécia</i> , leitura, intertextuality, metafiction, diary novel.		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	29/04/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística		
Orientador (a):	Zênia de Faria		
E-mail:	zefirff@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

KELLEN MILLENE CAMARGOS

**AUGUSTO ABELAIRA E OSMAN LINS:
LEITURA, INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E
ROMANCE-DIÁRIO**

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

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Estudos culturais, comparativismo e tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria.

GOIÂNIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C172a Camargos, Kellen Millene
Augusto Abelaira e Osman Lins: leitura, intertextualidade,
metaficção e romance-diário [manuscrito] / Kellen Millene
Camargos. – 2013.
x, 245 f.

Orientadora: Prof^a Dr^a Zênia de Faria
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras, 2013.

Bibliografia: f. 237-245

1. Leitura 2. Intertextualidade 3. Metaficção 4. Abelaira, Augusto,
1926-2003 – Crítica e interpretação 5. Lins, Osman, 1924-1978 –
Crítica e interpretação I. Título

CDU: 82.09

KELLEN MILLENE CAMARGOS

**AUGUSTO ABELAIRA E OSMAN LINS:
LEITURA, INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E
ROMANCE-DIÁRIO**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Doutora, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Zênia de Faria – UFG
Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade – UFSC
Membro da banca

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi – USP/ MACKENZIE
Membro da banca

Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos – UFG
Membro da banca

Prof. Dr. Jorge Alves Santana – UFG
Membro da banca

À minha filha dedico este trabalho porque soube compreender as constantes ausências de sua mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, por manter minha saúde e por me conceder motivação para continuar o curso de doutorado e não desistir, mesmo nos momentos mais críticos, quando foi difícil realizar as atividades profissionais e as do estudo.

Aos meus familiares: minha mãe Margareth; minha irmã Débora; meu irmão Waldir, que tanto colaborou no período de levantamento bibliográfico; minha filha Karen; minhas sobrinhas, Thaís, Nathália e Thalita e ao Eliel, companheiro de todas as horas. Obrigada por sempre me ajudarem.

À minha orientadora Zênia, meu muitíssimo obrigada. Agradeço profundamente a competente orientação para a redefinição do projeto, escrita e correção da tese.

Às professoras Elizabeth de Andrade Lima Hazin e Marilúcia Mendes Ramos, pelas orientações realizadas no exame de qualificação, que foram importantes para a organização e finalização da escrita desta tese.

A todos os professores que participaram da minha defesa: Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, Marlise Vaz Bridi, Marilúcia Mendes Ramos e Jorge Alves Santana, meu muito obrigada pelas pertinentes observações e criteriosa leitura da tese.

A todos os meus colegas do CNPq, que compreenderam minhas faltas e me auxiliaram na execução das atividades do trabalho. Em especial, agradeço aos colegas da COCHS: à ex-coordenadora Maria Aparecida da Silva, ao coordenador Alisson Alexandre de Araújo, ao secretário Edvaldo Souto da Silva, à secretária Tatiane Nepomuceno Azevedo e aos analistas: Adriana Coelho Saraiva, Ana Maria Miranda Pinto, Ana Regina Gomes Bezerra, Carlos Alberto Botelho Xavier, Daniel Barbosa Cardoso, Julia Campos Climaco, Katiane Regia Menezes Lima, Luiz Cláudio Pimentel Baptista e Luiz Ricardo Costa Ribeiro.

Aos meus amigos e parentes, que me apoiaram e foram compreensíveis em minhas ausências e silêncio.

Se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo. Essa leitura relacional (ler dois ou vários textos, um em função do outro) nos fornece certamente oportunidade de exercer o que eu chamaria, usando um vocabulário ultrapassado, um estruturalismo aberto. (GENETTE, 2006, p. 46).

A biblioteca de Babel é perfeita *ab aeterno*; o homem é que é, diz Borges, um bibliotecário imperfeito; às vezes por não encontrar o livro que procura, ele escreve um outro: o mesmo, ou quase. A literatura é essa tarefa imperceptível – e infinita. (GENETTE, 1972, p. 130).

Ler [...] é saber que o sentido pode ser outro. (ORLANDI, 2000, p. 12).

Qualquer obra de arte que se preze exige mais que o simples entregar-se a ela. Para entendermos *Bolor* temos de sair do livro, olhar em torno, pois seus intercambiáveis personagens não podem ser compreendidos apenas a partir deles mesmos ou dos jogos de estilo. (ARÊAS, 1999, p. 6-7, grifos da autora).

Talvez os velhos contos nos dêem a pista do que hoje nos parece uma deficiência e que pode ser o modo genuíno de ler ou de ouvir. (LINS, 1976, p. 106).

RESUMO

Ao longo do século XX e, particularmente, em sua segunda metade, os romancistas retomaram e acentuaram as reflexões sobre a construção romanesca. O olhar para a escrita do texto literário resultou em uma interação mais direta com o leitor e exigiu sua coparticipação na construção dos sentidos do texto, uma vez que o caráter metaficcional, somado a outras estratégias narrativas, em vez de facilitar a leitura a problematizou. O olhar narcisista do romance acentuou, também, a reflexão sobre vários aspectos, entre eles: a intertextualidade e a assimilação de outros gêneros discursivos. Assim, este trabalho visou estudar tais aspectos em dois romances de autores que pertenceram à mesma época, mas em países diferentes, e que utilizaram, praticamente, os mesmos recursos estéticos: *Bolor* (1999), do escritor português Augusto Abelaira, publicado em 1968, e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), do escritor brasileiro Osman Lins, publicado em 1976. Assim, este estudo se justifica porque os dois romances mantêm, em suas composições, estratégias narrativas muito semelhantes: intertextualidade explícita com obras da literatura universal de diversas épocas, metaficcionalidade e uso da forma romance-diário. Outros aspectos se correlacionam com esses, como fusão entre tempo e espaço, temáticas assimiladas das obras citadas, pluralidade de vozes, entre outros. O objetivo deste trabalho baseou-se no pressuposto de que o estudo desses aspectos, partindo das relações intertextuais dos romances de Abelaira e Lins com as obras neles citadas, constitui-se em uma chave de leitura para a construção de sentidos em cada um dos dois romances. Para realizar o estudo comparativo, foram utilizadas teorias que fundamentam os aspectos de composição dos dois romances. Em relação à intertextualidade, utilizou-se a teoria de Mikhail Bakhtin (1981), Julia Kristeva (1974), Laurent Jenny (1979) e Gerard Genette (2006). A discussão sobre a noção de metaficção apoiou-se, principalmente, em textos críticos sobre os dois romances. Para o estudo da questão do romance-diário, foram utilizadas as teorias de Valérie Raoul (1999), Béatrice Didier (1976), Sheila Dias Maciel (2012), Maria Luiza Ritzel Remédios (1997) e outras. Para o estudo desses aspectos, partindo da intertextualidade, foram lidas obras citadas nos dois romances. Entre os textos citados em *Bolor*, foram analisadas todas as obras literárias, menos o livro *Dias íntimos* por estar esgotado nas livrarias. Entre os textos citados em *A rainha dos cárceres da Grécia*, foram analisadas sete obras que se relacionam a alguma das estratégias narrativas estudadas neste trabalho. Concluiu-se que as estratégias narrativas que estruturam os dois romances principais requerem um leitor participativo que leia atentamente os fragmentos dos diários e construa os seus sentidos, sendo que alguns destes somente são percebidos nas relações dos romances principais com as obras que eles citam.

PALAVRAS-CHAVE: *Bolor*, *A rainha dos cárceres da Grécia*, leitura, intertextualidade, metaficção, romance-diário.

ABSTRACT

During the 20th century, more specifically second half, the romance authors resumed and accentuated reflections upon the novel construction. The look for the writing of literary text has resulted in a more direct interaction with the reader and has demanded a co-participation in the meaning-making of the text, because the metafictional, along side other narrative strategies, instead of making the reading easier, has problematized it. The novel narcissistic look has accentuated, too, the reflection on many aspects, such as: the intertextuality and the assimilation of other discursive genres. In this sense, this work has aimed the study of these referred aspects in two novels from authors that belonged to the same period, but in different countries and that used, practically, the same aesthetic resources: *Bolor* (1999), from the Portuguese writer Augusto Abelaira, published in 1968, and *A rainha dos cárceres da Grécia* (1979), from the Brazilian writer Osman Lins, published in 1979. Thus, the present study is justified for both of the novels have, in their composition, very similar narrative strategies: explicit intertextuality with universal literature works from different periods, metafictionality and the use of the diary novel form. Other aspects are correlated to these ones, as the fusion of time and space, similar themes in both works, voice plurality, amongst others. This work's aim is based on the assumption that the studies of the referred aspects, having as a starting point the intertextual relations in the novels of Abelaira and Lins with the work that they quote, is constituted in a reading key to the meaning-making in each one of these novels. To accomplish this comparative study, theories that base the composition aspects of these novels were used. Regarding intertextuality, Mikhail Bakhtin's (1981), Julia Kristeva's (1974), Laurent Jenny's (1979) e Gerard Genette's (2006) theories were used. The argumentation around the metafiction idea is sustained, specially, in critical texts about both novels. To study the diary novel issue, Valérie Raoul's (1999), Béatrice Didier's (1976), Sheila Dias Maciel's (2012), Maria Luiza Ritzel Remédios' (1997) theories were used, amongst others. To accomplish the study of such aspects, based on the intertextuality, work quoted on both novels were read. All of the quoted texts in *Bolor* were analyzed, but the book *Dias íntimos*, for it was sold out at the bookstores. Among the quoted texts in *A rainha dos cárceres da Grécia*, seven works, that have some relation to the strategies studied, were analyzed. We conclude that the narrative strategies that are the structure of both main novels require a participant reader whom may read carefully the diary fragments and make its meanings, taking into account that some of them can only be perceived in the relation of those main novels with the work that they quote.

KEYWORDS: *Bolor*, *A rainha dos cárceres da Grécia*, reading, intertextuality, metafiction, diary novel.

SUMÁRIO

RESUMO.....	06
ABSTRACT.....	07
INTRODUÇÃO.....	10
1 O MACROSSISTEMA, A LEITURA E AS INTERSECÇÕES ENTRE BOLOR E A RAINHA: INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E ROMANCE-DIÁRIO.....	20
1.1 COMUNICAÇÃO ENTRE SISTEMAS LITERÁRIOS: MACROSSISTEMA.....	23
1.2 AUTOR, TEXTO E LEITOR: A CONSTRUÇÃO DOS EFEITOS DE SENTIDO	30
1.3 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE.....	48
1.4 METAFICÇÃO: ASPECTOS GERAIS E ESPECÍFICOS.....	61
1.5 ROMANCE-DIÁRIO.....	67
2 ASSIMILAÇÕES DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM BOLOR.....	79
2.1 LEITURA TRANSFORMATIVA DE <i>O ETERNO MARIDO</i>	81
2.2 INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO EM <i>SONATA A KREUTZER</i>	105
2.3 ABSORÇÃO DE TEMAS E ESTILOS DE <i>SAGARANA</i>	111
2.4 METAFICCIONALIDADE EM <i>MEMÓRIA DUM PINTOR DESCONHECIDO</i>	121
2.5 <i>IMITAÇÃO DOS DIAS</i> : AS INOVAÇÕES NO GÊNERO DIARÍSTICO.....	126
3 ASSIMILAÇÕES DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA.....	137
3.1 ASSIMILAÇÃO DA NOÇÃO DE LEITURA E DE ENSAIO DO CONTO “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”.....	138
3.2 INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO EM <i>ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i>	143
3.3 ABSORÇÃO DE TEMÁTICAS E DA POLIFONIA DE <i>CRIME E CASTIGO</i>	166
3.4 METAFICCIONALIDADE E INTERTEXTUALIDADE EM <i>A VIDA E AS OPINIÕES DO CAVALHEIRO TRISTRAM SHANDY</i>	174
3.5 HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS: ROMANCE, DIÁRIO, CARTA E ENSAIO.....	192

4 POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES E ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE <i>BOLOR E A RAINHA</i>	199
4.1 POSSÍVEIS LEITURAS DE <i>BOLOR E A RAINHA</i>	200
4.2 AS INTERSECÇÕES ENTRE <i>BOLOR E A RAINHA</i>	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS	233
REFERÊNCIAS	237
OBRAS LITERÁRIAS.....	237
OBRAS CRÍTICAS E TEÓRICAS.....	239

INTRODUÇÃO

O romance passou, em sua história, por constantes transformações. Este processo natural, contudo, não foi suficiente para que o romance adquirisse uma estrutura fixa que o caracterizasse enquanto gênero, pois ele continua não tendo uma forma definida. Ao analisar as origens da estrutura romanesca, Mikhail Bakhtin (1981, p. 135) observa que as obras literárias passaram por uma “evolução”, segundo o próprio termo usado por este autor, em que uma geração de autores passou para a subsequente o que também herdou de outra.

O romance, no desenvolvimento evolutivo e transformativo do gênero, assimilou de outros, da “menipeia, do diálogo socrático, da diatribe, do solilóquio e da confissão” a sua “estrutura temático-composicional”, a saber: “as agudas síncries dialógicas, as situações temáticas excepcionais e estimulantes, as crises e reviravoltas, as catástrofes e os escândalos, as combinações de contrastes e oxímoros, etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 135). Nos romances modernos e contemporâneos, é comum o uso concomitante de todos esses aspectos característicos desses gêneros antigos. Geralmente, esses romances trabalham vários temas e modificam a sequência da narrativa, comprometendo a lógica do enredo e a forma de registro da língua, além, também, de explicitarem a relação entre textos, ao mencionarem várias referências¹ a títulos de obras e/ou ao citá-las.

Nas obras em que há constantes citações e referências, tal explicitação indica uma assimilação declarada do texto citado que, a nosso ver, tem um papel importante na construção das significações das obras citantes². Neste sentido, consideramos que o uso sistemático da intertextualidade relaciona-se a algo para o que o autor tenta atrair a atenção do leitor. Conforme observa Leyla Perrone-Moisés, a “primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem³ por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” (1979, p. 217). Deste modo, a incompletude na obra citante, motivada pela intertextualidade, é

¹ A referência é uma prática intertextual em que a relação com o texto citado se faz, geralmente, pela remissão ao título da obra. Esta prática será explicada no primeiro capítulo.

² Nos estudos sobre a intertextualidade, são várias as nomenclaturas usadas para indicar os textos citados em outras obras e aqueles que fizeram a citação, são elas, respectivamente: citado e citante, texto primeiro e texto segundo, hipotexto e hipertexto, texto-origem e texto centralizador, entre outros. Neste trabalho, usaremos os termos citado e citante.

³ Em todas as citações realizadas neste trabalho, mantivemos o texto do autor sem nenhuma alteração. Assim, algumas palavras não estarão em conformidade com a nova ortografia da língua portuguesa.

um aspecto importante no processo da leitura, como o indica, também, Eni Pulcinelli Orlandi (2000, p. 11, grifos da autora e nossos): “Resta lembrar [...] um outro aspecto igualmente importante na produção da leitura: a ‘incompletude’. Da **noção de incompletude** podemos fazer derivar duas outras que a definem: o ‘implícito’ e a ‘intertextualidade’”⁴.

Em conformidade com esta noção de incompletude, é comum encontrarmos obras que absorvem temas, estilos, estruturas e estratégias narrativas de outros textos de maneira quase imperceptível. Contudo, na literatura moderna e contemporânea, há uma crescente incidência de romances que explicitam a assimilação desses aspectos, ao destacarem as citações e referências dos textos que estão sendo assimilados. No entanto, a explicitação da intertextualidade não desfaz a sensação de incompletude do texto. Apesar da evidência da relação entre as obras, alguns sentidos do texto citante, em muitos casos, só são completados quando o leitor recorre à leitura do texto citado.

Geralmente, nesta relação entre texto citado e citante, a assimilação de temas sobressai-se, mas há, também, vasto diálogo com outras estratégias narrativas, como: experimentações com os elementos da narrativa, principalmente com o tempo e o espaço; subversão da noção de verossimilhança; metaficcionalidade e a constante interação com o leitor, informando sobre o processo de criação da obra; inserção de outros gêneros no interior do romance – a hibridização⁵ de gêneros.

Observamos que a evidência da assimilação de temas e de estratégias narrativas de outras obras é recorrente e similar em dois romances-diários, sendo um da literatura portuguesa, *Bolor* (1999), do escritor Augusto Abelaira, publicado em 1968, e o outro da literatura brasileira, *A rainha dos Cárceres da Grécia*⁶ (1976), do escritor Osman Lins, publicado em 1976.

Em *Bolor* e *A rainha*, a intertextualidade, a metaficção e a hibridização dos gêneros romance e diário estão intrinsecamente relacionadas entre si para a construção da significação do texto. Não sabemos o que mais sobressai, se é a metaficção que estabelece a

⁴ Optamos, neste trabalho, por destacar os títulos das obras literárias com itálico. Nas citações, mantivemos os destaques feitos pelos autores (aspas, itálico e outros) e fizemos os nossos com negrito.

⁵ Entendemos a hibridização segundo os estudos de Vladimir Krysinski (2012, p. 238) que apresenta as diferentes formas desse fenômeno: “polifonia de registros, mistura imprópria de signos, mistura de gêneros, ensaio, narrativa, parabolização, poesia, iconização, polilinguismo”. Zênia de Faria, na apresentação da sua tradução do texto de Krysinski (2012, p. 230), resume a noção de hibridismo estudada por este autor: “Em literatura, o termo híbrido designa, em geral, textos que rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas e aparecem como produtos de uma combinação, fusão, mistura ou aglutinação de elementos diferentes. Embora esse tipo de texto, segundo alguns teóricos e críticos, exista desde a antiguidade, sua presença progressiva e até mesmo sua proliferação nos séculos XX e XXI fazem com que ele possa ser considerado uma das marcas da literatura contemporânea, ou da literatura pós-moderna, como querem alguns”.

⁶ O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* será mencionado, doravante, como *A rainha*.

intertextualidade explícita, ou se a intertextualidade acentua a metaficção e se, por outro lado, o gênero diário facilita a abordagem destas questões, uma vez que alguns são tão narcisistas quanto a metaficção e tão dialógicos quanto a intertextualidade.

O dialogismo em romances como *Bolor* e *A rainha* não existe apenas em relação à intertextualidade, em que outras obras passam a compor o texto citante, mas também à metafictionalidade, em que o texto crítico e o ficcional ocupam espaço na mesma obra, e ainda ao romance-diário, em que um gênero se apropria de outros. Nesses romances, o sujeito enunciador do texto metafictional não retoma apenas a criação, passo a passo, da escrita literária, mas alguns conhecimentos subjacentes ao processo de construção do romance: menção aos aspectos teóricos e críticos, além da menção a outras obras e a contextos sócio-históricos.

Estes aspectos complexos, nos dois romances, sempre nos incomodaram e as suas similaridades chamaram a nossa atenção. Assim, resolvemos observar a construção de sentidos em *Bolor* e *A rainha* tendo como objetivo realizar as suas leituras partindo de suas relações intertextuais com outras obras, do seu caráter ensaístico, advindo da metaficção, e da subjetividade autoral, possibilitada pela escolha do gênero diário e sua hibridização com outros gêneros. A nosso ver, todos estes aspectos mostram-se como chaves fundamentais de leitura dessas obras do nosso *corpus*.

Além das semelhanças entre *Bolor* e *A rainha*, entendemos que a nossa escolha para estudarmos esses romances se justifica também pelo fato de eles pertencerem a um macrossistema, concepção definida por Benjamin Abdala Junior, em seus livros *Literatura, história e política* (1989) e *De vôos e ilhas* (2007). Esta noção de macrossistema explica a comunicação de obras de países diferentes e, no caso estudado por Abdala Junior, esta comunicação se dá entre obras de países de língua portuguesa. Recorremos a esta noção porque *Bolor* e *A rainha*, apesar de não terem nenhuma relação direta – nenhum dos dois autores, Abelaira e Lins, pelo que observamos em entrevistas⁷, conheciam a obra um do outro – apresentam muitos pontos comuns, na complexa construção de seus romances-diários, pontos esses que não podem ser explicados por uma mera coincidência.

Assim, as similaridades das estratégias narrativas de *Bolor* e *A rainha*, que refletem a consciência teórica dos dois autores, levaram-nos a realizar uma análise de suas

⁷ Augusto Abelaira, em uma entrevista concedida a Márcio Serelle e publicada na revista *Scripta* (1997, p. 287), ao ser questionado sobre quais escritores brasileiros ele conhecia, responde que leu José Lins do Rego, Érico Veríssimo e os primeiros romances de Jorge Amado. Ele confessa que, entre os romancistas brasileiros contemporâneos a ele, só havia lido Lygia Fagundes Telles. Em entrevistas de Lins, que tivemos acesso, não houve nenhuma menção de que este autor tenha lido as obras de Augusto Abelaira.

construções e uma comparação entre estes dois romances por entendermos que eles fizeram parte de um movimento literário em voga no Brasil e em Portugal, nas décadas de 1960 a 1980, ou em um tempo ainda maior, e, provavelmente, em vários outros países. Contudo, não entraremos no mérito do “enquadramento” das obras em uma tendência ou outra. No final do quarto capítulo, porém, apresentaremos alguns detalhes da história literária da época de Abelaira e Lins.

Não nos deteremos em um estudo do macrossistema das literaturas portuguesa e brasileira, para analisarmos outras obras da mesma época de publicação de *Bolor e A rainha* – segunda metade do século XX – que também apresentam estratégias narrativas semelhantes às destes dois romances. Apenas a título de ilustração, destacamos que outros escritores também desenvolveram obras experimentais, à maneira de *Bolor e A rainha*, nas décadas de 1960 e 1970. Entre as obras portuguesas, temos: *Rumor branco* (1965), de Almeida Faria; *Retrato em movimento* (1967) e *apresentação do rosto* (1968), de Herberto Helder; *Delfim* (1968), de José Cardoso Pires; *Desescrita* (1973), de Nuno Bragança; *Finisterra. Paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira; entre outras. Entre as brasileiras, temos: *Beira rio beira vida* (1965), de Assis Brasil; *Essa terra* (1966), de Antônio Torres; *Entre lobo e cão* (1971), de Julieta de Godoy Ladeira; *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado, para citar apenas alguns. Em nosso estudo, porém, acreditamos que as semelhanças entre *Bolor e A rainha* já são suficientes para que as elejamos como objeto de análise para uma tese doutoral.

Para realizarmos este estudo comparativo, utilizaremos um dos instrumentos que, para muitos comparatistas, representou – dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada – uma mudança no então estudo dos conceitos de fonte e de influência: a noção da literatura como um “sistema de trocas”, aspecto característico da intertextualidade. Conforme apresenta Sandra Nitrini, em seu livro *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (1997, p. 157-158, grifos nossos), enquanto “o conceito de influência permite que se instrumentalize a ideia de **modelo**”, o de intertextualidade “a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como ‘um vasto **sistema de trocas**, onde a questão da **propriedade** e da **originalidade** se relativizam [sic], e a questão da **verdade** se torna impertinente⁸’”. Esta noção de “sistema de trocas” confirma a noção de macrossistema.

⁸ O texto entre aspas simples é uma citação de Leyla Perrone-Moisés: *Flores da escrivaniha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O estudo das obras citadas em *Bolor* e *A rainha* – que também é oriundo de nossas percepções de leitura, além do apoio de textos teóricos e críticos – levou-nos ao exame de alguns pressupostos sobre o autor, o texto e o leitor no processo de interpretação da obra artística, que se apoiou em Umberto Eco (1976, 1994 e 2005), Roland Barthes (1977 e 2012), Dominique Maingueneau (1996), Antoine Compagnon (1996) e outros.

Para observarmos as construções de *Bolor* e *A rainha*, referentes às similaridades possibilitadas pelas “trocas” do próprio sistema literário, este trabalho desenvolverá uma pesquisa das estratégias narrativas básicas de composição desses dois romances. Em relação à intertextualidade, utilizaremos os textos de Mikhail Bakhtin (1981), Julia Kristeva (1974), Laurent Jenny (1979) e Gerard Genette (2006). Para o estudo da metaficcionalidade nos apoiaremos, principalmente, em textos críticos sobre os dois romances. Para o exame da questão do romance-diário, recorreremos às teorias de Valérie Raoul (1999), Béatrice Didier (1976), Sheila Dias Maciel (2012), Maria Luiza Ritzel Remédios (1997), entre outras. Com o apoio destas teorias e da fortuna crítica das duas obras principais de nosso *corpus* de análise, realizaremos a leitura dos referidos aspectos da construção das obras *Bolor* e *A rainha*.

As estratégias narrativas mencionadas já foram estudadas nestas duas obras por alguns críticos, entre os quais citamos: Paulo Alexandre Pereira (2007) e Maria do Carmo Lanna Figueiredo (1995), que estudaram a questão do gênero em *Bolor*; Paula Regina Scoz Domingos Damázio (2012) analisou o gênero diário e a metaficção em *Bolor*; Wellington de Almeida Santos (2002) analisou a intertextualidade em *A rainha*, mas apenas sua relação com *Alice no país das maravilhas*; Renata Rocha Ribeiro (2009) estudou os gêneros romance e ensaio em *A rainha*. Zênia de Faria (2008; 2009) e Flávio Pereira Camargo (2009) estudaram a metaficcionalidade em *A rainha*. Contudo, eles não realizaram o estudo de *Bolor* ou de *A rainha* levando em conta, concomitantemente, suas relações com todas as estratégias narrativas mencionadas e também suas relações com algumas das obras citadas por estes romances.

O diferencial deste trabalho será a realização de um estudo que se baseará no confronto entre os romances *Bolor* e *A rainha* e as obras que eles citam, para destacar as relações entre eles no que se refere à assimilação de estratégias narrativas que compõem estes dois romances. Partiremos da análise intertextual porque, nos fragmentos dos diários em que há a citação das obras analisadas, há, também, discussões ou utilização das estratégias narrativas estudadas que, a nosso ver, relacionam-se à assimilação dessas obras. Outro aspecto diferencial deste trabalho será a comparação entre as duas obras principais, com a intenção de

mostrar o quanto as estratégias narrativas são semelhantes nos dois romances e como se mostram fundamentais para a construção de seus sentidos.

Não é nossa intenção, neste trabalho, estabelecermos uma comparação em relação aos diversos planos de construção dos dois romances. O que nos levou a escolher *Bolor* e *A rainha* como nosso *corpus* de estudo foi o fato de conterem aspectos específicos semelhantes que conduzem a um mesmo tipo de interpretação, a saber: a intertextualidade, a metaficcionalidade e o fato de serem romances-diários, conforme já dissemos. Entendemos que esses aspectos funcionam, praticamente, da mesma maneira nos dois romances e contribuem de modo marcante para a interpretação e compreensão dos sentidos dessas obras.

Sendo o estudo desses aspectos o nosso objeto principal, dedicaremos a eles a maior parte das nossas reflexões ao longo deste trabalho. Outras semelhanças, das quais não nos ocuparemos, podem ser encontradas nas duas obras, mas acreditamos que elas não interferem no estudo das estratégias narrativas estudadas.

Para realizarmos a nossa leitura de *Bolor*, partindo das relações intertextuais, analisaremos todas as obras literárias citadas neste romance, menos um livro de poemas, *Os dias íntimos*, de João José Cochofel, publicado em 1950. Não o estudaremos porque não tivemos acesso a ele, pois se encontra esgotado, inclusive nas livrarias e nos sebos de Portugal. *Bolor* faz referência a seis obras literárias, das quais analisaremos as cinco seguintes: o romance *O eterno marido* (2003), do autor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, publicado em 1870; o livro de contos *Sagarana* (1984), do autor brasileiro João Guimarães Rosa, publicado em 1946; o diário *Imitação dos dias* (1966), do autor português José Gomes Ferreira, do qual utilizaremos a primeira edição; a novela *Sonata a Kreutzer* (s/d), do autor russo Leão Tolstói, publicado em 1889; o livro de poemas *Memória dum pintor desconhecido* (1965), do autor português Mário Dionísio, do qual utilizaremos a primeira edição. Em *Bolor*, os narradores fizeram somente referências a títulos de obras literárias, pinturas e livros sobre história e cultura. Há citações, mas somente de letras de músicas.

A rainha cita e faz referências a mais ou menos quarenta e seis obras literárias, das quais analisaremos sete, mas três delas serão analisadas em conjunto, porque foram citadas objetivando o exame do mesmo aspecto: o gênero diarístico. Assim, manteremos um equilíbrio em relação à quantidade de obras analisadas em *Bolor*. Consideramos, como tentaremos mostrar, que as citações presentes em *A rainha* e a leitura dessas obras citadas são extremamente necessárias para a compreensão dessa obra de Lins como um todo. No entanto, tendo em vista a quantidade de obras citadas por esse autor, em seu romance, não seria

possível tratar, em um único trabalho, da relação de todas essas obras com *A rainha*. Por isso, examinaremos, especificamente, apenas as citações de sete obras, adotando, assim, o princípio da amostragem. Em outros termos, ao analisarmos algumas dessas citações e ao estabelecermos sua relação com certos aspectos da obra, estaremos mostrando de que maneira, a nosso ver, as diferentes citações funcionam na construção do romance *A rainha*.

As obras citadas em *A rainha* e que serão objeto de nossa análise são: o romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*⁹ (1998), do autor irlandês Laurence Sterne, publicado em 1759 (os dois primeiros volumes); o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther*¹⁰ (1998), do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe, publicado em 1774; a narrativa *Alice no país das maravilhas* (2010), do autor britânico Lewis Carroll, publicado em 1865; o romance *Crime e castigo* (2009), do autor russo Fiódor Mikhailovich Dostoiévski, publicado em 1866; os romances-diários *Memorial de Aires* (2007), do autor brasileiro Machado de Assis, publicado em 1908, e *Sinfonia pastoral (s/d)*, do autor francês André Gide, publicado em 1919; o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2010), do autor argentino Jorge Luis Borges, publicado, pela primeira vez, na revista *Sur*, em 1939. Outras obras que merecerão atenção de nossa parte são: o *Mágico de Oz* (2006), do autor norte-americano Lyman Frank Baum, publicada em 1901, e *Ulisses* (1975), do autor irlandês James Joyce, publicada em 1922. *A rainha* faz referências ou cita no corpo do texto diarístico ou em notas de rodapé – entre romances, contos, novelas, músicas, teoria literária, livros de história brasileira e universal, artigos jornalísticos, livros didáticos, almanaques, entre outros gêneros – quase cem obras.

Ressaltamos que na análise de *A rainha* fizeram parte do nosso *corpus* literário somente as obras citadas que se relacionam a estratégias narrativas que compõem este romance de Lins, além do fato de o narrador ter dado alguma ênfase, ao citar e comentar algum aspecto importante entre os que elegemos para o nosso estudo.

Assim, selecionamos o conto de Borges porque ele é comentado pelo narrador para discutir a questão da leitura, assunto que para nós é de suma importância. Selecionamos a narrativa *Alice no país das maravilhas* devido à recorrência das citações: esta obra de Carroll foi citada três vezes, em diferentes partes do romance de Lins. Acreditamos que o autor não escolheria lugares estratégicos do livro para enxertar as citações da narrativa de Carroll sem um propósito relacionado à compreensão do texto. Os comentários feitos pelo narrador de *A*

⁹ Doravante, a obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* será nomeada apenas como *Tristram Shandy*.

¹⁰ A obra *Os sofrimentos do jovem Werther* será denominada, doravante, como *Werther*.

rainha aos romances de Dostoiévski e de Sterne levaram-nos a escolher tais obras para análise porque, nesses comentários, são apresentados aspectos importantes para o estudo da inovação do gênero romance: intertextualidade, hibridização, metaficção e temas relacionados à psicologia das personagens. Os romances-diários de Goethe, Machado e Gide foram selecionados para estudarmos o gênero diarístico, que também foi escolhido pelo narrador de *A rainha* para escrever seu ensaio, e também para refletirmos sobre os comentários que ele faz de tais obras.

Para realizarmos as análises do nosso objeto de pesquisa, este trabalho será dividido em quatro capítulos. No primeiro, antes do primeiro tópico, apresentaremos o perfil dos autores, de suas obras e também faremos um resumo de *Bolor* e *A rainha* para relembrar ao leitor o que tratam os dois romances. No primeiro tópico, estudaremos o conceito de macrossistema, por entendermos que as semelhanças entre *Bolor* e *A rainha* não são um caso fortuito e nem mesmo isolado. No segundo tópico, abordaremos o papel do texto, da leitura e do leitor e nos apoiaremos nos pressupostos de Umberto Eco, Roland Barthes, Dominique Maingueneau, Antoine Compagnon, entre outros. Nos demais tópicos, apresentaremos as três grandes estratégias narrativas de construção de *Bolor* e *A rainha* – a intertextualidade, a metaficção e a definição da escrita do romance na forma de diário – que servirão de instrumentos para as análises das obras ficcionais do nosso *corpus*.

No segundo capítulo, no primeiro tópico, optamos por iniciar a leitura do romance *Bolor* confrontando-o com a primeira obra nele citada, *O eterno marido* (2003; 1870)¹¹. Com a leitura de Dostoiévski, compreenderemos que a recorrência ao título deste romance estabelece relações intertextuais não somente com a temática da traição, mas também com aspectos formais.

No segundo tópico, a leitura da novela *Sonata a Kreutzer* (s/d; 1889) será importante para nossas análises porque ela narra uma história de traição flagrada pelo marido. Discutiremos os significados da epígrafe deste livro e sua relação com a história narrada e com *Bolor*, além de examinarmos uma de suas temáticas muito presente neste romance de Abelaira: a morte.

No terceiro tópico, examinaremos também *Sagarana* (1984; 1946), de João Guimarães Rosa. Dentre os nove contos desta coletânea, analisaremos apenas quatro: “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo” e

¹¹ A primeira data corresponde à edição que estamos utilizando neste trabalho e a segunda à data de sua primeira publicação. Nos capítulos deste trabalho, informaremos apenas as datas das edições utilizadas nas análises.

“Minha gente”. A escolha destes contos se justifica porque cada uma destas histórias selecionadas contém uma variante do tema “traição”. Cada uma delas foi explorada no livro de Abelaira, acentuando, ainda mais, a dúvida sobre se o cônjuge traído tinha conhecimento da traição, se os traidores sentiam remorsos por enganarem uma pessoa tão próxima, entre outros aspectos.

O tópico seguinte trata do livro de poemas *Memória dum pintor desconhecido* (1965), que é citado em um fragmento importante para o questionamento da traição. O título deste livro evoca uma das personagens de *Bolor*, o amante da história, Aleixo, que é um pintor frustrado que não conseguiu viver da sua arte. Tentaremos mostrar, também, que a metaficcionalidade, em alguns poemas deste livro de Dionísio, confunde o processo criativo da pintura com o da literatura, além de retratar a ansiedade do artista diante da folha/tela em branco, aspectos que dialogam com *Bolor*.

Para encerrarmos o segundo capítulo, será analisado o diário *Imitação dos dias* (1966). Esta obra é um diário íntimo de cunho autobiográfico, apesar de a folha de rosto do livro informar que ele é um “diário inventado”. Nele, o autor faz anotações corriqueiras, menções aos amigos e a ensaios que escreveu. Mostraremos que as relações entre esse livro e *Bolor* não se concentram apenas no campo temático, mas também no campo da estrutura diarística.

No terceiro capítulo, no primeiro tópico, iniciaremos nossos estudos observando que marcas de leitura o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2010; 1939) deixa em *A rainha*. Este conto nos ajuda, também, a entender o aspecto metaficcional relacionado à leitura de obras literárias.

No segundo tópico, analisaremos as três citações de *Alice no país das maravilhas* (2010;1865) para verificarmos as possíveis relações que um mesmo trecho da narrativa de Carroll, fragmentado em três partes, mantém com os diferentes fragmentos deste romance de Lins. Em uma leitura rápida, os trechos da narrativa de Carroll parecem soltos em *A rainha*, contudo, após uma leitura mais atenta, percebemos algumas relações temáticas e estruturais entre estes dois textos, referentes à constituição de personagens, tempo, espaço e pontos de vista.

No terceiro tópico, nos ocuparemos do romance *Crime e castigo* (2009; 1866), analisado porque o narrador de *A rainha*, a partir da observação do fazer literário de Dostoiévski, discute assuntos narratológicos. Esse narrador analisa alguns aspectos descritivos do cenário e do protagonista Raskólnikov e se questiona se ele possui alguma

semelhança com a personagem russa. Assim, realizaremos uma reflexão sobre a análise do narrador de *A rainha* e sua comparação com esta complexa personagem dostoiévskiana.

O tópico 3.4 deste capítulo será centrado na análise da intertextualidade entre *Tristram Shandy* (1998; 1759) e *A rainha*, que observará o que o romance de Lins assimilou das inovações estruturais, temáticas e discursivas do livro de Sterne. A título de exemplo, podemos citar uma das várias assimilações do romance de Sterne em *A rainha*: o narrador Tristram conversa com o leitor, chama a sua atenção para o livro e o acusa, inclusive, de não prestar atenção no que lê: “Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo?” (STERNE, 1998, p. 88). O narrador de *A rainha* também sempre dialoga com o leitor: “A personagem que utiliza esse ‘eu’, Maria de França, é uma louca, argüirá o leitor” (LINS, 1976, p. 70). Além da relação intertextual entre *A rainha e Tristram Shandy*, neste tópico, outros aspectos da relação entre estas duas obras serão examinados.

No último tópico deste capítulo, serão estudados os romances-diários *Werther*, *Memorial de Aires* e *Sinfonia pastoral*, porque logo no início da obra de Lins há um comentário do narrador de que seu ensaio, na forma de um diário, sofre uma desvantagem em relação aos fictícios autores de diários imaginados por Goethe, Machado e Gide. Assim, decidimos confrontar estas obras com *A rainha* para verificar este e outros aspectos comentados pelo narrador da obra de Lins.

No quarto capítulo, no primeiro tópico, aprofundaremos algumas interpretações apresentadas nos capítulos de análise de *Bolor* e *A rainha*, pois consideramos que alguns aspectos merecem ser retomados para serem mais bem discutidos. No último tópico, realizaremos uma análise comparativa entre estes dois romances.

Neste trabalho, levaremos em consideração a noção dada por Compagnon (1996, p. 23) de que a citação “marca um encontro, convida para a leitura”. Assim, tomaremos as intertextualidades explícitas como um convite para as leituras das obras citadas e suas relações com *Bolor* e *A rainha*.

Sobre a escolha de como realizar a leitura de uma obra, Eco (1976, p. 43) afirma que o leitor escolhe “a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada”. Nossa leitura dos romances *Bolor* e *A rainha* será realizada de acordo com as perspectivas dadas por estas próprias obras, em suas estratégias narrativas. Assim, estudaremos a intertextualidade, a metaficcionalidade e o romance-diário, além de outros aspectos a estes relacionados, para tentarmos compreender algumas ambiguidades destes romances de Abelaira e Lins.

CAPÍTULO I

O MACROSSISTEMA, A LEITURA E AS INTERSECÇÕES ENTRE *BOLOR* E *A RAINHA*: INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO E ROMANCE-DIÁRIO

Para introduzirmos este capítulo, consideramos importante – antes de tratarmos dos objetos de nossa pesquisa – apresentar o perfil autoral de Augusto Abelaira e Osman Lins e o resumo de seus romances *Bolor* e *A rainha*, para nos situarmos em relação aos aspectos gerais de constituição destas duas obras estudadas. Em seguida, pretendemos discorrer sobre a noção que justifica a comparação de obras que não mantêm nenhuma relação direta, mas que apresentam algumas semelhanças: o macrossistema. Como já foi dito na Introdução, este conceito foi defendido por Benjamin Abdala Junior no livro *Literatura, história e política* (1989) e foi retomado no livro *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos* (2007). Assim, utilizaremos este conceito para compreendermos as razões das similaridades entre os dois romances estudados. No tópico seguinte, consideramos necessário apresentar uma discussão sobre os aspectos que se relacionam à leitura: a obra, o leitor e a interpretação, porque acreditamos que esta noção auxiliará e também justificará a escolha da chave de leitura que fizemos destes dois romances. Nos demais tópicos deste capítulo, apresentaremos alguns pressupostos teóricos e críticos relativos às principais estratégias narrativas que aproximam estes romances de Abelaira e Lins: a intertextualidade, a metaficção e o romance-diário, estudo que amparará a nossa leitura de *Bolor* e *A rainha*.

Conforme dissemos, apresentaremos, a seguir, o perfil autoral e o resumo dos romances *Bolor* e *A rainha*, respectivamente. Augusto Abelaira inaugurou sua carreira de escritor já publicando um romance. Seus primeiros romances foram: *A cidade das flores*, publicado em 1959, *Os desertores*, publicado em 1960 e *As boas intenções*, publicado em 1963, cujos enredos eram tradicionais, filiados ao Neo-Realismo português, voltados aos aspectos sociais, principalmente de vertente ideológica, contra a ditadura salazarista. A partir de *Enseada amena*, publicado em 1966, seus romances passaram a ter o diferencial da experimentação, exigindo um leitor atento e coparticipativo. *Bolor*, de 1968, foi seu segundo

romance, escrito nesta vertente, seguido por *Sem tecto entre ruínas*, publicado em 1979, *O triunfo da morte*, publicado em 1981 e *O bosque harmonioso*, publicado em 1982.

Em *Bolor*, um dos narradores, Humberto, o que inicia a escrita do diário, justifica esta escrita porque pretende estudar sua esposa, Maria dos Remédios. A análise sobre esta mulher acaba se configurando como a análise do próprio livro *Bolor*, de Abelaira. Maria dos Remédios, quando descobre o diário do marido, também escreve um diário próprio e escreve também no de Humberto. Aleixo, amante de Maria dos Remédios e melhor amigo de Humberto, quando o flagrou escrevendo um diário, não só criou o seu, como passou a escrever na primeira pessoa das outras personagens, semelhantemente ao que estas faziam.

Os narradores deixam dúvidas se realmente todos eles escrevem os diários ou se há apenas um escritor. Eles colocam em dúvidas, inclusive, suas existências, se são “reais” ou se são ficções criadas por um dos narradores. Para Maria Luiza Ritzel Remédios (1986, p. 207), em romances como *Bolor*, o narrador “revela os fatos em contigüidade e simultaneidade. Isto é, dramatizando no espaço, os fatos situam-se nesse espaço e não no tempo. Isso possibilita às personagens que elas dialoguem com seus duplos, explicando a duplicidade delas”.

A duplicidade de vozes narrativas em *Bolor*, em que um narrador se passa pelo outro, não é o único aspecto que problematiza a ilusão de realidade desse romance de Abelaira. A mulher de Humberto, Maria dos Remédios, cria seu diário porque, ao descobrir o do marido, sente-se, de alguma forma, ofendida. Talvez, por esse motivo, ela se envolva amorosamente com Aleixo. Até o final da narrativa, o texto não dá a certeza se Humberto tinha conhecimento da traição. *Bolor* gira em torno de enigmas, que deixam o leitor na dúvida sobre a “verdade” da história ali narrada.

A trajetória autoral de Osman Lins assemelha-se à de Abelaira. Seus primeiros romances, *O visitante*, publicado em 1955, e *O fiel e a pedra*, publicado em 1961, foram escritos nos moldes de romances tradicionais, mas já apontavam indícios de experimentações. Foi a partir do livro de contos *Nove, novena*, publicado em 1966, que Lins dedicou-se à construção de obras experimentais. Ele afirmou, em uma entrevista (LINS, 1979, p. 211), que sempre esteve atento ao que se faz na literatura, para “evitar a repetição de fórmulas experimentadas e aprovadas”. Esta declaração confirma as inovações de cada obra que escreveu, principalmente os romances posteriores a *Nove, novena: Avalovara*, publicado em 1973, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976. Este foi seu último romance publicado em vida e corresponde ao sexto livro de ficção e o quarto romance. Coincidência, ou não, o romance inacabado de Osman Lins, *A cabeça levada em triunfo* – obra não

concluída devido à morte prematura do escritor – tem o título parecido com o penúltimo romance de Augusto Abelaira, *O triunfo da morte*.

A história desenvolvida no romance *A rainha* é narrada por um professor de ciências naturais, de curso secundário, que resolve escrever um texto sobre sua amante, Julia Marquezim Enone, recentemente morta. O narrador, que não é nomeado, registra, em um diário, suas reflexões sobre o que escreveria em seu texto. Após refletir, ele resolve se dedicar, nesse diário, ao romance escrito por Julia – concluído pouco antes de sua morte – também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*, como o romance de Lins. O romance de Julia nunca foi publicado; apenas sessenta e cinco exemplares foram mimeografados e distribuídos para os amigos do casal. O professor escreve, no diário, suas dúvidas, hipóteses, comentários sobre o romance que analisa e alguns fatos sobre os quais Julia lhe falou, a respeito de sua vida, e também sobre alguns momentos que passaram juntos.

O romance *A rainha* se ocupa, segundo confirma o próprio Osman Lins (1979, p. 250), do ato de ler. Claudia Caimi (2001, p. 4) considera que o narrador deste romance coloca-se “como um leitor a ouvir a voz da obra/escritora. Assim, a fala do outro se reporta à escrita, que se apresenta como voz do autor, que anuncia palavras suas e de outros, criando um campo complexo de representação discursiva”.

O narrador de *A rainha*, para situar o seu leitor em relação ao livro de Julia, antes de iniciar a análise propriamente dita, escreve um resumo do seu enredo e, ao longo de suas análises, vai dando outros detalhes da história. Este romance é constituído de vários outros textos: obras literárias, historiografia, textos jornalísticos, canções populares, entre outros. Assim, este romance é todo dialógico, intertextual.

Na narrativa de Julia, a protagonista, Maria de França, é uma jovem pobre que mora com a mãe e os irmãos, em um único cômodo, no subúrbio do Recife. Ainda muito jovem, ela é obrigada a deixar a mãe – que adoece e não consegue mais sustentar os filhos – para começar a trabalhar em casa de família. Sua vida é marcada pela miséria, pela exploração sexual e, principalmente, por uma longa e vã insistência junto ao INPS, para conseguir uma pensão, depois que é despedida do emprego de operária de uma fábrica. Ela foi incentivada por funcionários de um sanatório, onde foi internada, a recorrer ao órgão de previdência porque passara muito tempo sem trabalhar, devido aos seus problemas mentais.

Para refletir sobre este romance de Julia, o narrador produz, na forma de diário, um texto crítico, que ele denomina de ensaio, que contém inúmeros fragmentos explicativos, analíticos, notas e notícias jornalísticas geralmente sobre assuntos sociais tratados pela autora.

Ele faz, também, centenas de citações bibliográficas de variadas áreas do saber, além de comentar as citações existentes no romance que analisa.

No próximo tópico, para compreendermos as razões que nos fizeram estudar *Bolor e A rainha*, discutiremos a noção de macrossistema, fenômeno que instaura uma comunicação entre sistemas literários de países diferentes.

1.1 – COMUNICAÇÃO ENTRE SISTEMAS LITERÁRIOS: MACROSSISTEMA

Benjamin Abdala Junior (2007, p. 209), ao estudar os critérios para o comparatismo entre as literaturas de língua portuguesa, propõe-se a discutir as “questões relativas às articulações entre sistema literário nacional e a ação do campo intelectual que define sua maneira de ser”. Este estudo não se estende apenas à literatura de um país, mas em “relação aos sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa”. A esta “articulação entre sistema literário e ação do campo intelectual” ele denominou de macrossistema.

A noção de macrossistema é compreendida por este autor em relação à formação ou processo de formação e consolidação de uma literatura nacional. No entanto, a nosso ver, este conceito pode ser observado, também, no período de pós-consolidação, desde que haja, de alguma forma, comunicação entre sistemas literários, ainda que esta interação comunicativa não seja direta.

Neste sentido, a própria noção de macrossistema tem um pouco a ver com a de intertextualidade, no que diz respeito à relação sincrônica entre literaturas e não mais à relação sucessória, como era vista pela antiga noção de influências. Para Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 99), “o futuro da literatura não se decidirá pela simples linha sucessória, mas por essa interação sincrônica que faz com que a literatura seja mais um espaço de escritura-leitura do que uma sequência simples de fontes puras e influências degradadas”.

Benjamin Abdala Junior, para realizar seu estudo das comunicações entre sistemas literários, em seu ensaio “*Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa*”, do livro *De vôos e ilhas*, analisa, como referência literária principal, o romance *Terra morta* (1949), de Castro Soromenho. Segundo Abdala Junior (2007, p. 214), o “repertório” deste livro “está ligado a uma continuidade da circulação literária em língua portuguesa, configurando-se em Angola, mas mostrando marcas evidentes do neo-realismo português e da literatura brasileira”. Para observar estas ligações, o

autor retoma a noção de macrossistema, já defendida no seu livro *Literatura, história e política*. O conceito foi percebido devido às suas observações das abstrações dos sistemas literários nacionais:

Foi nesse sentido, por abstração dos sistemas literários nacionais, que em *Literatura, história e política* apontamos para a existência de um *macrossistema literário*, paralelo ao da língua, que articularia os sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa. Seria um ponto de encontro dos polissistemas literários da língua portuguesa – um paradigma, logo modelo abstrato, decorrente das articulações dos sistemas literários nacionais. Esse conceito teve sua origem no desejo de buscar uma base teórica para aproximar as literaturas de língua portuguesa, estabelecendo uma área comum de convergência dos sistemas literários nacionais. Não nos motivava apenas a busca de repertórios provenientes de raízes histórico-culturais comuns, mas também – em termos prospectivos – de procurar criar bases para aproximações comunitárias, conforme tivemos oportunidade de enfatizar em várias ocasiões. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 214, grifos do autor).

Para explicar a interação entre os sistemas literários nacionais com outros sistemas, em uma relação supranacional, Abdala Junior fala de uma relação cujo poder é simbólico, envolvendo uma relação tanto nos campos artísticos quanto não-artísticos:

Essa maneira de ver a literatura em sua autonomia relativa é extensiva – entendemos – para todos os campos artísticos e não-artísticos de nossa cultura, onde o sistema nacional entra em interação com outros sistemas e, em particular, com um campo intelectual de caráter supranacional. É evidente que relações de poder simbólico – como estamos desenvolvendo – atravessam esse campo, com implicações político-culturais. Há sempre a necessidade de se considerar nessas interações, onde o indivíduo, **seja ele autor ou crítico**, tem os seus pés e por onde circula a sua cabeça. (2007, p. 218, grifos nossos).

Essa interação entre sistemas literários pode ocorrer, como vimos nesta citação, tanto no plano autoral (criação literária) quanto no crítico. Umberto Eco já defendia esta informação. Na introdução à edição brasileira do seu livro *Obra aberta* (1976), lançado no mercado em 1962, Eco comenta a feliz coincidência de um pequeno artigo de Haroldo de Campos, “A obra de arte aberta”, publicado em 1955, ter antecipado os temas tratados em seu livro de “modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo”. Para Eco, tais coincidências mostram que alguns problemas se revelam em uma determinada época: “Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso” (ECO, 1976, p. 17).

Na introdução à segunda edição de sua *Obra aberta*, Eco também menciona a concomitância entre os programas operacionais dos artistas e dos pesquisadores, dando a entender que uma obra nasce e desenvolve suas estruturas e ambiguidades ao mesmo tempo em que nasce a crítica:

Mas, justamente por quererem compreender a natureza da ambigüidade almejada pelas poéticas contemporâneas, tiveram estes ensaios de enfrentar uma segunda perspectiva de pesquisa, que assumiu, sob certos aspectos, uma função primordial: isto é, procuramos verificar as analogias apresentadas pelos programas operacionais dos artistas em face dos programas operacionais elaborados no âmbito da pesquisa científica contemporânea. Em outras palavras, procuramos verificar como uma concepção de obra nasce em concomitância ou em explícita relação com determinadas impositões das metodologias científicas, da psicologia ou da lógica contemporâneas. (1976, p. 23).

Há, portanto, um macrossistema que relaciona a obra literária à obra crítica e, também, relaciona os sistemas literários nacionais a outros, supranacionais, fazendo com que sejam desenvolvidas obras que se comunicam, criando, assim, um “tesouro cultural coletivo”:

Nesse sentido, pode-se dizer que o sistema literário, paralelamente ao lingüístico, desenvolve uma função cumulativa, uma espécie de tesouro cultural coletivo, a ser apropriado em cada produção literária. Se, de um lado, a ação do campo aproxima os atores intervenientes – escritores e leitores, compelindo-os a uma veiculação mais previsível; de outro, o repertório pode continuar como possibilidades codificadas do sistema, para atualizações noutros contextos e situações discursivas. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 219).

É notório que produções e experimentações literárias e críticas, em várias partes do mundo, são produzidas de maneira semelhante, sem haver necessariamente relação direta entre elas. Entendemos, em nosso trabalho, que também houve uma inter-relação referente às semelhanças de construção das obras *Bolor* e *A rainha*, no tocante aos seguintes aspectos: elas foram produzidas em um contexto social de ditadura, tanto em Portugal quanto no Brasil, em que não se podia criticar abertamente o governo e os órgãos a ele associados; estes romances foram escritos na forma de diário, com uma forte dimensão metaficcional em que se configura um projeto estético, ou a poética, destas obras – entendendo poética como “o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (ECO, 1976, p. 24); em tais obras há um intenso uso da intertextualidade, pela referência a textos ficcionais, históricos, críticos, entre outros, que, a nosso ver, colaboram na construção de sentidos destes romances; além de ocorrerem fusões entre tempo e espaço nessas obras e abordarem diversos

temas. Todos estes aspectos semelhantes em uma e outra obra não são explicados por uma relação direta entre os dois autores, significando que um conhecia o texto do outro, mas por um outro tipo de aproximação, explicável pela noção de macrossistema que, de acordo com Abdala Junior, propicia estes tipos de correlações.

Não há como negar a existência das semelhanças apontadas, as quais indicam uma aproximação sistemática, garantida, talvez, pelas leituras semelhantes de Abelaira e Lins do que estava circulando no meio literário e crítico – já que os dois escreveram em épocas próximas (1968 e 1976) – além da escrita experimental, aspecto muito recorrente nas décadas de 1960 e 1970.

Eco, para justificar o estudo do que ele chamou de modelos de obra aberta, esclarece alguns pressupostos que nós tomaremos emprestado, para justificarmos o nosso estudo das similaridades entre os aspectos que estruturam *Bolor* e *A rainha*:

[...] resta ainda repetir que falar em similaridade de estrutura entre diversas obras (no nosso caso: similaridade do ponto de vista das modalidades estruturais que permitem uma consumação plurívoca) **não significa, para nós, dizer que existem fatos objetivos que apresentam caracteres semelhantes**. Significa dizer que, perante uma multiplicidade de **mensagens**, parece possível e útil definir cada uma delas utilizando os mesmos **instrumentos** e reduzindo-as portanto a **parâmetros semelhantes**. (ECO, 1976, p. 30, grifos nossos).

Se adotarmos as noções dadas por Eco na citação anterior, podemos considerar que em *Bolor* e *A rainha* analisaremos cada uma das suas “mensagens” que se assemelham – o que estamos chamando de estratégias narrativas, no caso, intertextualidade, metaficcionalidade, hibridização de gêneros, além de outros – utilizando os mesmos instrumentos e reduzindo-as a parâmetros semelhantes.

Notamos que as referidas estratégias acentuam o que alguns leitores chamam de hermetismo nestes dois romances e que pode ser explicado pelo excesso de codificação no discurso destas duas obras. Acreditamos que a alusão a um possível caráter hermético dessas obras seja decorrente da intertextualidade e, também, da quantidade de informação do discurso metaficcional. Estes aspectos geram várias possibilidades de leitura.

Em relação às narrativas de Lins, Hugo Almeida confirma o fato de que elas não oferecerem nada gratuitamente, todos os aspectos de sua composição – o palimpsesto, o dialogismo, a polifonia, entre outros – têm um motivo. Apesar dessa complexidade, este crítico discorda do que ele chama de “equivocado conceito” de hermetismo dado por alguns leitores à obra de Lins:

Nada em Osman Lins é gratuito. Sua narrativa palimpséstica, dialética, polifônica esconde um sem-número de camadas de significados e demanda uma **cuidadosa, atenta leitura**. Às vezes vagarosa, parágrafo, frase a frase, até palavra por palavra. Há, oculta, latente, uma infinidade de **sugestões no texto**, com frequência **ambíguas**, diversas ou contrárias ao que reluz na superfície. A cada releitura, seus livros oferecem surpresas e revelações. Não se pode concordar, no entanto, com o equivocado conceito de que Osman Lins tem sido vítima – de ser **autor difícil, hermético** –, como ainda hoje, 26 anos após sua morte, o leitor médio, críticos e até editores parecem pensar. (ALMEIDA, 2004, p. 9, grifos nossos).

Hugo Almeida, apesar de não concordar com o conceito de que Lins seja um autor “difícil, hermético”, considera que há uma infinidade de sugestões ambíguas em seu texto. Segundo Eco, a ambiguidade depende, para sua interpretação, de um consumidor, no caso da literatura, de um leitor que estabeleça uma intervenção ativa na obra:

Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também imposta [sic] o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser “obra”. Entendendo-se por “obra” um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. (1976, p. 22-23).

Tal ambiguidade gera uma “desordem” na tradição anteriormente estabelecida. Mas, como afirma Eco, esta desordem tem um valor fecundo e positivo:

Enfim, propusemo-nos pesquisar os vários momentos em que a arte contemporânea se vê às voltas com a Desordem; que não é a desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo. . . Ora, desde que essa noção se dissolveu, através de um desenvolvimento problemático secular, na dúvida metódica, na instauração das dialéticas historicistas, nas hipóteses da indeterminação, da probabilidade estatística, dos modelos explicativos provisórios e variáveis, a arte não tem feito outra coisa senão aceitar essa situação e tentar – como é sua vocação – *dar-lhe forma*. (1976, p. 23, grifos do autor).

Essa “desordem” na literatura não foi algo isolado, restrito a poucos escritores de um determinado país. Houve, em diversas partes do mundo e de diferentes formas, essa

desordem fecunda da obra literária. Em Portugal e no Brasil, na segunda metade do século XX, muitos escritores escreveram romances experimentais, com estruturas complexas, ambíguas e fragmentadas, semelhantes às de *Bolor* e *A rainha*, como citamos na oitava nota de rodapé da introdução deste trabalho.

Gerard Genette, em seu livro *Figuras*, no ensaio “A utopia literária”, em que estuda a obra de Jorge Luis Borges, comenta as percepções deste autor sobre a ideia de que todas as obras literárias parecem ser escritas por uma única pessoa, como se houvesse um espírito que unificasse toda obra de arte:

Segundo Shelley, todos os poemas são fragmentos de um único poema universal. Para Emerson, “uma só pessoa é o autor de todos os livros que existem no mundo”. Quanto a Valéry, todos se lembram que ele desejava uma história da Literatura compreendida “como uma história do espírito enquanto se revela capaz de produzir ou de consumir literatura e esta história poderia ser feita sem que fosse pronunciado o nome de um único escritor”. Tal visão da literatura como um espaço homogêneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm valor, este sentimento *ecumênico* que faz da literatura universal uma vasta criação anônima onde cada autor é apenas a encarnação fortuita de um Espírito intemporal e impessoal, capaz de inspirar, como o deus de Platão, o mais belo dos cantos ao mais medíocre dos cantores e de ressuscitar em um poeta inglês do século XVIII o sonho de um imperador mongol do século XIII – esta ideia pode aparecer aos espíritos positivos como uma simples fantasia, ou como uma perfeita loucura. Vejamos nisso antes um mito no sentido forte do termo, um desejo profundo do pensamento. O próprio Borges sugere dois níveis de interpretação possíveis para essa conjectura: a versão extrema, ou “panteísta”, para a qual um só espírito habita a aparente pluralidade dos autores e das obras, dos acontecimentos e das coisas, e que lê nas mais ocasionais combinações de átomos, a escritura de um deus; por essa hipótese o mundo dos livros e o livro do mundo são o mesmo e se o herói da segunda parte do *Quixote* pode ser o leitor da primeira, e *Hamlet* espectador de *Hamlet*, pode acontecer que nós, seus leitores e espectadores, sejamos sem saber personagens fictícios, e que, no momento em que lemos *Hamlet* ou *Don Quixote* alguém esteja a ler-nos, a escrever-nos ou a apagar-nos. (GENETTE, 1972, p. 123-124, grifos do autor).

Borges e, posteriormente, Genette teorizam sobre o mesmo assunto que também foi abordado, mas de forma ficcional, por Abelaira e Lins, em *Bolor* e *A rainha*. Estes dois romancistas, ao explicitarem a intertextualidade, ou seja, ao mostrarem claramente que leram e, de alguma forma, assimilaram os autores que citaram, além de tornar o leitor uma personagem, quiseram mostrar justamente esta “universalidade” da literatura que parece ter um único escritor. Além do que, este aspecto permitiu que estes dois autores fizessem parte de uma rede de obras semelhantes, apesar, pelo que tudo indica, de um nunca ter lido o outro. Assim, esta noção abordada por Borges e discutida por Genette nos permite comparar *Bolor* e

A rainha, uma vez que mantêm semelhanças como se tivessem alguma relação direta entre si, o que confirma a concepção de Abdala Junior sobre o macrossistema.

Verificaremos, em um capítulo de comparação entre *Bolor* e *A rainha*, o quanto a análise das estratégias narrativas, que parecem acentuar a “Desordem” de composição das duas obras, auxiliam as suas leituras, uma vez que elas exigem maior atenção do leitor. Assim, este trabalho terá como foco a nossa leitura interpretativa – no que tange às constituições das desordens que, na verdade, ordenam estas duas obras – em relação ao que apontamos como principais aspectos de suas construções. Nesse sentido, o livro de Eco, *Obra aberta*, e outros textos sobre leitura, justificam as várias possibilidades de interpretação de textos literários, conforme fizemos em *Bolor* e *A rainha*.

Já mencionamos que é a forma de utilizar a intertextualidade explícita – além dos outros aspectos apontados – que aproxima *Bolor* e *A rainha*. Percebe-se, aí, uma semelhança que tem a ver com o macrocontexto em que os dois autores viviam e não com o grau de semelhança relativo ao contato direto entre os dois autores. Segundo Abdala Junior,

A apropriação de motivação psicossociológica pode valer-se também da intertextualidade explícita, como acontece nos processos de paráfrase, paródia e estilização. A circulação das formas torna-se então notória, quer consideremos o sistema literário nacional ou o macrossistema das literaturas em português. (1989, p. 48-49).

Para este autor, a intertextualidade motiva uma dinâmica que evidencia a justaposição de uma literatura nacional ao lado de outra: “Nesse macrocontexto ocorre, pois, uma dinâmica do intertexto, [...], numa perspectiva em que cada literatura nacional ficará situada ao lado de outra, em conjunção, sem a subordinação comparativista do passado, que dava ênfase ao estudo de problemáticas influências” (1989, p. 12).

Vimos que a relação comparativa entre uma obra e outra não se pauta mais pela relação de influência, que se mostrou problemática e fez com que estes estudos tornassem determinadas literaturas nacionais subordinadas a outras e em nível de inferioridade. A noção de macrossistema permite a comparação de obras que apresentam aspectos semelhantes, para se verificar como eles são elementos fundamentais, em uma e outra obra, para compor a estrutura e a significação do texto. Sejam estes aspectos relacionados às estratégias narrativas ou às ideologias culturais, sociais e políticas ou, ainda, às duas coisas ao mesmo tempo.

Em relação à intertextualidade, Abdala Junior informa que, com ela, a literatura procura ganhar um novo vigor:

Pela intertextualidade há uma reciclagem ideológica da cultura, isto é, como temos defendido, uma apropriação de um patrimônio coletivo mais amplo. É recurso de modernização literária e de democratização do discurso, perspectivas caras às nossas tendências literárias contemporâneas de ênfase social. Essas formas de apropriação incorporam as conquistas da série literária e, através da mediação do signo linguístico, elas procuram um relacionamento dialético (pela sobrecodificação artística) com as conquistas de outras séries culturais inclusive das ciências. Nesse interagir dinâmico do jogo artístico, nossas literaturas procuram ganhar novo vigor. (1989, p. 50).

Conforme afirma este autor, a intertextualidade amplia a apropriação de um patrimônio coletivo. A noção de macrosistema de Abdala Junior e algumas conceituações de Eco e Genette confirmam a ideia de que algumas semelhanças entre obras nacionais e supranacionais, em uma mesma época, não é apenas mero casuísmo. Conforme vimos neste tópico, há determinados fatores culturais, sociais e históricos que proporcionam tais pontos de contato entre as artes. A estes fatores de aproximação, alguns chamaram de “espírito unificador” ou um “único escritor” de toda a literatura universal.

Para perceber esta unificação da literatura, ou seja, as relações que as obras mantêm umas com as outras, o leitor é uma das peças chave. Por algum tempo, não foi levada em consideração a relação entre a obra e o leitor. Contudo, passou-se a entender que o texto necessitava de complementação e que esta era estabelecida, principalmente, pela percepção atenta do leitor. Nesse sentido, no próximo tópico, apresentaremos uma discussão sobre alguns pressupostos teóricos e críticos relacionados ao texto, ao leitor e à interpretação, que consideramos relevantes para o estudo dos romances principais e também das obras que eles citam.

1.2 – AUTOR, TEXTO E LEITOR: A CONSTRUÇÃO DOS EFEITOS DE SENTIDO

Neste tópico, discutiremos algumas questões relacionadas à leitura. Para tal, estudaremos alguns pressupostos de Umberto Eco (1976; 1994; 2005), Roland Barthes (1977; 2012), Dominique Maingueneau (1996) e Antoine Compagnon (1996). Utilizaremos, também, para confirmar nossas leituras sobre as narrativas ficcionais básicas de nosso *corpus*: *Bolor e A rainha*, alguns textos críticos, como os de Alba Olmi (2003), Odalice de Castro Silva (2000), Maria do Carmo Lanna Figueiredo (1995, 2004), Claudia Caimi (2004), Regina Zilberman (1993), André Pereira da Costa (1982), Maria Luiza Ritzel Remédios (1986), Agripina Carriço Vieira (2002), Vilma Arêas (1999), entre outros.

Bolor e *A rainha* são romances que apresentam suas estruturas fragmentadas e desenvolvem, como um de seus aspectos centrais, a discussão sobre a construção da própria escrita de um texto através da metaficcionalidade. Apesar de os dois romances serem fragmentados e com teor metaficcional, de caráter ensaístico, eles não deixam de desenvolver o enredo das narrativas. No enredo ou nos comentários dos narradores de *Bolor* e *A rainha* – como tentaremos mostrar nos capítulos dois e três – as obras citadas em cada romance, respectivamente, estão diretamente relacionadas com algum aspecto específico do fragmento do diário em que foram incluídas. Assim, a nosso ver, ler atentamente algumas dessas obras amplia ainda mais as possibilidades de compreensão desses romances principais de nosso estudo. Por isso, em nossa opinião, tais citações podem e devem ser tomadas como pistas de leitura.

No primeiro ensaio do livro *Obra aberta*, Umberto Eco adota a expressão “obra aberta” para se referir às obras artísticas que permitem as mais amplas e variadas possibilidades de leituras, logo, de interpretações. Para explicar esta definição, ele chama a atenção para algumas produções de música instrumental das últimas décadas do século XX:

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: **a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete**, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional) mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (1976, p. 37, grifos nossos).

Para este autor, a interpretação da composição musical é aberta, ou seja, permite ao intérprete executar não só de acordo com a sua sensibilidade pessoal, mas intervir na forma da composição. Cada execução, assim, possibilita novas leituras da composição, porque a obra se abre a variadas interpretações. Este conceito foi explicado a partir da execução musical, mas é um conceito estético que serve para toda obra artística.

Conforme indica o narrador de *A rainha*,

[r]espostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, respostas absolutas e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto –, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é

um detentor de significação e sim um deflagrador de significações. (LINS, 1976, p. 173-174).

Neste sentido, conforme observam Eco e Lins, o leitor tem a possibilidade de, em cada leitura, encontrar novas significações para o texto. Segundo Alba Olmi (2003, p. 67, grifo da autora), a leitura literária “não devolve ao texto a mesma vida, de forma mecânica, mas o reconstitui de modo diferente, de acordo com as circunstâncias da experiência individual, numa interação texto-autor-leitor que ganha ainda mais consistência e peso pelo *fenômeno* intertextual”.

No capítulo “Análise da linguagem poética” do livro *Obra aberta*, Eco afirma que

as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis. (1976, p. 67, grifos do autor).

Conforme mencionamos anteriormente, este conceito de Eco abrange, praticamente, todas as artes. Não seria diferente em relação à arte literária. Nos romances *Bolor* e *A rainha*, por exemplo, é possível realizar uma infinidade de leituras condicionadas pela complexidade e ambiguidade dos textos, que viabilizam a construção de variados efeitos de sentido. Segundo Cristina Almeida (2004, p. 21, grifo nosso), é possível encontrar nos ensaios e romances de Osman Lins considerações fundamentais sobre leitura, em que são discutidas noções “da multiplicidade, da **abertura** de interpretações visando à construção de sentidos”.

Para entendermos o conceito de “construção de sentidos” ou o também muito mencionado “efeitos de sentido”, podemos recorrer aos estudos linguísticos sobre leitura, que consideram vários aspectos para o entendimento desta concepção:

A análise da materialização linguística de intenções e objetivos do autor faz da leitura uma atividade em que se deve ir pensando junto com o autor, pois o texto apresenta elementos formais que permitem ao leitor chegar a uma conclusão. Como a interação, via texto escrito, é descontextualizada, **o autor deve deixar suficientes pistas em seu texto**, a fim de possibilitar ao leitor a **reconstrução do caminho** que ele percorreu. Isso não quer dizer que sempre haja necessidade de explicitações, pois **o implícito pode ser inferido**, ou por apelo ao texto ou por apelo a outras fontes de conhecimento. Há, portanto, um contexto maior entre autor e leitor que extrapola as **pistas intratextuais** e envolve também **relações intertextuais na construção dos efeitos de sentido**. (CARDOSO-SILVA, 2006, p. 39, grifos nossos).

Como vimos, pois, segundo Emmanuel Cardoso-Silva, as pistas devem estar no texto para que o leitor estabeleça a “construção dos efeitos de sentido”. Esta questão já havia sido observada por Eco:

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a **forma originária imaginada pelo autor**. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que **a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual**. (1976, p. 40, grifos nossos).

Eco leva em consideração, nesta passagem – além da questão de um autor criar uma forma originária supondo que ela será compreendida pelo leitor tal e qual ele a imaginou – que os conhecimentos e vivências de cada leitor interferem na compreensão do texto. Para Laurent Jenny, a compreensão da obra “pressupõe uma competência na **decifração da linguagem** literária, que só pode ser adquirida na prática duma **multiplicidade de textos**” (1979, p. 6, grifos nossos). Segundo este autor, a prática da leitura forma a competência do leitor. Para Cardoso-Silva, como vimos, o leitor desenvolve sua competência à medida que segue as pistas do texto, que podem estar tanto no intratexto quanto nas relações intertextuais. Se algumas pistas estão na intertextualidade, é preciso fazer, então, a “decifração da sua relação intertextual com o modelo antigo” (JENNY, 1979, p. 7), ou seja, observar a relação do texto citante com o texto citado.

Em nossas análises de *Bolor* e *A rainha*, tivemos a liberdade de escolher algumas das pistas deixadas pelos autores para a leitura de seus romances: as citações de textos e as referências aos títulos de obras, os comentários metaficcionalis e as sutilezas próprias do romance-diário. As “pistas” intertextuais, nesses romances, foram gratuitamente dadas porque sem a explicitação da intertextualidade, esta possibilidade de leitura ficaria invisível para muitos leitores. Assim, elas também marcam determinados rumos que o leitor pode seguir para encontrar outras possibilidades de leitura das obras. Segundo Cristina Almeida:

O primeiro fator do projeto de público de Osman é a liberdade de escolha, poder escolher as leituras sem a imposição de um cânone preestabelecido e fadado a exclusões descriteriosas. Por isso, a necessidade de acrescentar a

este ritmo das paixões, atração de repulsão, o segundo modo de ler, o rigor do discernimento. (2004, p. 22-23).

A intertextualidade, a metaficção e as especificidades do romance-diário não são, por certo, as únicas chaves de leitura de *Bolor* e *A rainha*. Eles ofertam outros caminhos de leitura. Contudo, não seria possível ignorar estas marcas nestes dois romances. A prática de intertextualidade – que revela a leitura e evidencia a erudição dos autores – indica, por si só, diversas possibilidades de interpretação das obras.

A leitura dos autores é, também, um aspecto fundamental do ato de produção, compreendido como resultado de leituras, o que corresponderia a um dos aspectos da intertextualidade, a “apropriação ativa do outro”. Segundo Kristeva, o “escrever seria o ler convertido em produção”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma **apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção**, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total. (“O plágio é necessário” – Lautréamont). (1974, p. 98, grifos da autora e nossos).

O entendimento de que a escritura-leitura é uma apropriação do outro foi retomada por Barthes em sua definição de que “todo texto é um intertexto” (BARTHES, 2012, p. 11). Esta definição generaliza a noção de que todo texto, de alguma forma e em alguma parte de sua constituição, “apropria-se” de outros textos. Barthes explica esse conceito afirmando que em todos os textos estão presentes outros que se fazem reconhecer pela repetição das culturas do passado e da circundante:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob a forma mais ou menos reconhecível: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; todo texto é um tecido de citações passadas. Passam no texto, redistribuído nele, partes de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc. (BARTHES, 2012, p. 11-12, tradução nossa)¹.

¹ “tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc.”

Para esclarecer esta definição, o autor traça a diferença entre texto e obra. Resumidamente, a obra é computável, ocupa um espaço físico, enquanto o texto é linguagem. Desta maneira, em uma única obra pode haver remissão a centenas de textos, como ocorre no romance *A rainha* e, com menos intensidade, em *Bolor*.

Para Alba Olmi, a etimologia da palavra texto já carrega o sentido de entrelaçamento de diferentes textos:

Na própria etimologia da palavra texto – do latim *textus*, o que é tecido, entrelaçado – está implícita a idéia de alguma coisa que resulta da relação de elementos que pré-existem ao texto. Esse conceito de texto, que já se tornou sinônimo não inocente de “obra literária”, convida a conceber a produção e a recepção literária como se estivessem fundadas no entrelaçamento de diferentes textos, códigos e discursos, em outras palavras, como intertextualidade-interdiscursividade. (2003, p. 59).

Em *Bolor* e *A rainha*, como veremos nos capítulos dois e três, a remissão a diversos textos é explícita, não somente pela citação direta, mas também por colagens, referências e alusões a discursos, ideias, temas, estruturas, personagens, situações históricas e espaços geográficos. Os dois romances não fogem à regra de que toda “escrita é colagem e glosa, citação e comentário”. (COMPAGNON, 1996, p. 39).

A colagem, a glosa, a citação ou o comentário são reflexos de “leituras dos autores”. Maria do Carmo Lanna Figueiredo, no artigo “A questão do gênero em *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins”, inicia seu texto comentando os aspectos “marcantes” deste romance, a saber, o autor, o leitor, a leitura e a intertextualidade:

A produção de Osman Lins, assinalando a instância do **leitor** de forma marcante, porque lhe interessa deixar transparecer no seu trabalho a **contribuição daqueles que o precederam**, entrelaça **escrita e leitura** na forma narracional. Permite, dessa forma, que sejam acompanhados os muitos mecanismos que a engendram, ao questionar vários pressupostos da literatura ocidental. Permite, também que se credite o autor como um dos intérpretes da contemporaneidade que explicita a **dialética**, a **ambivalência** e as **contradições de uma tradição literária brasileira** que se posiciona sobre o papel do **escritor nacional**, enquanto elemento participante e transformados [sic] do legado europeu. (1995, p. 265, grifos nossos).

Em *A rainha*, em toda a sua composição, há a “contribuição” de várias outras obras que precederam este romance e que passaram a compor a sua tecitura. Também na narrativa de Julia, segundo comenta o narrador, esta autora “exerce o *bricolage* com grande paciência e desenvolvido senso de ordenação” (LINS, 1976, p. 46). A noção de “*bricolage*”

também se aplica ao romance de Lins. Sendo assim, recorrer às obras que são citadas em *A rainha* como “sugestão de leitura” amplia a construção de sentidos desse romance.

Vários são os percursos que o leitor pode escolher para realizar a leitura de uma obra. Segundo Dominique maingueneau (1996, p. 42), a obra literária é um “volume complexo percorível em todos os sentidos. Por um lado, controla sua decifração, por outro, torna possíveis modos de leitura incontroláveis”. Para Alba Olmi (2003, p. 59), “toda leitura se associa naturalmente a outras num círculo quase infinito”. Seguir um percurso qualquer de leitura é decisão do leitor, pois, “por mais que o texto se esforce em prescrever sua decifração, não conseguiria de fato encerrar seu leitor” (MAINGUENEAU, 1996, p. 42).

Sobre esta questão da decifração de um texto pelo leitor, Maingueneau chama a atenção para alguns aspectos: “O texto pode contudo brincar com as estratégias de decifração do leitor. Não apenas suscitando hipóteses errôneas, [...], mas também, mais simplesmente, liberando aos poucos os indícios que tornam possível a construção de uma hipótese” (MAINGUENEAU, 1996, p. 52). Esta brincadeira de esconde-esconde, do texto literário, é mais ou menos o que ocorre nos romances *Bolor* e *A rainha*, ora escondem os indícios que permitem chegar ao sentido e ora os revelam aos poucos.

Osman Lins afirma que o romance *A rainha* se ocupa da relação entre leitor e a obra literária: “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* se ocupa, antes, da leitura, do ato de ler. Das relações entre o leitor e a obra literária. Do modo como a narrativa impregna o leitor, e, inversamente, do modo como o leitor anima o texto” (LINS, 1979, p. 250). Segundo Lins, este romance é também um livro de formação do leitor: “Acho que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pode contribuir [...] para que um leitor pouco versado no gênero se torne mais lúcido, mais atento, possa ler com mais proveito, com mais prazer” (LINS, 1979, p. 238).

Osman Lins, em uma entrevista, informa que o narrador de *A rainha* é também um leitor e que está sujeito às adversidades de decifração de um texto: ora ele “confessa as suas dúvidas”, “não está certo do que lê”, ora se coloca “numa atitude de perplexidade” diante da leitura do romance de Julia Marquezim Enone:

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o professor secundário que **vai lendo e interpretando o romance inédito** deixado pela sua amante, não se cansa de repetir que **a sua visão dessa obra constitui apenas uma possibilidade**. Ele não aspira a aparecer como aquele que tem a chave da obra. **Como o seu decifrador**. Insiste, ao contrário, em **confessar as suas dúvidas**. **Ele não está certo do que lê**. A obra, para ele, é mistério. Ele se coloca, diante da obra, como alguém que se coloca diante do mundo: **numa atitude de perplexidade**. Há um esforço de compreensão e, ao mesmo tempo, uma

grande perplexidade. [...]. Mundo e obra só nos oferecem **algumas de suas faces inumeráveis**. (LINS, 1979, p. 250, grifos nossos).

Em *Bolor*, o narrador também é tomado como um leitor. Humberto diz escrever um diário para tentar “analisar” sua mulher, Maria dos Remédios. Suas análises também se referem, por extensão de sentido, ao romance-diário em questão, o qual podemos considerar tão complexo quanto a mulher analisada. Humberto, em suas observações, compara a esposa ao relógio que ela usa e o descreve como “silencioso, hermético, corpo estranho” (ABELAIRA, 1999, p. 21), características que se enquadram perfeitamente no diário que este narrador e outros escrevem. Humberto menciona que o relógio tem grandes ponteiros porque a personagem vê mal. Esta mesma questão da visão ruim é abordada em *A rainha*, denotando uma alusão ao leitor que não percebe bem, ou não interpreta bem o texto que lê.

Na referida passagem de *Bolor*, Humberto escreve que, no relógio, há um calendário que serve para informar as datas para Maria dos Remédios. Segundo ele, os dias “escoam-se velozmente, tão velozmente que a [...] memória [de Maria dos Remédios] não consegue fixá-los”. Esta remissão à memória também pode ser relacionada ao leitor e à leitura, ou seja, se o relógio for tomado como uma metáfora à obra (ao diário que os narradores escrevem e que se torna o romance-diário *Bolor*), o calendário do relógio representa as datas do diário, que foi escrito porque os narradores não queriam deixar perder aquilo que eles gostariam de dizer ao outro, mas que não tinham coragem. Se Maria dos Remédios não registrasse suas vivências em um diário, sua memória poderia perder, na rápida passagem temporal de cada dia, tudo aquilo que tinha vontade de dizer para Humberto, mas que não dizia pessoalmente devido à falta de cumplicidade dos dois.

Para Genette, a leitura e a memória são os atos indefinidos que instituem o tempo da obra. Esta afirmação acentua o caráter de importância do leitor no processo de construção do sentido da obra:

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, é a “iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir por si mesmo. (1972, p. 129, grifos do autor).

Tal memória refere-se àquela revelação produzida pelo leitor, que traz para o texto lido suas leituras. As leituras do autor podem ser apreendidas ou não pelo leitor, que pode realizar uma leitura superficial, ou seguir as indicações de leitura presentes no texto. Em obras

como *Bolor* e *A rainha*, o leitor – intra e extradiegético² – é convocado para fazer parte da construção do texto, que é dado fragmentariamente. O leitor de *A rainha* deve ser, conforme indica o narrador deste romance, “desconfiado, rebelde, nada ingênuo” (1976, p. 62). Assim, depende muito deste leitor a compreensão de possíveis sentidos. É o tipo de leitor que Emir Rodríguez Monegal afirma fazer parte do livro enquanto letras ou signos:

Ler um livro é algo mais que exercer uma atividade passiva. É uma atividade mais intelectual que a de escrevê-lo, como assinala paradoxalmente o primeiro prólogo à *História universal de la infamia*; é uma atividade que participa da própria criação, já que é um diálogo com um texto, conforme indica o ensaio recém-citado de *Otras inquisiciones*. É, porém, muito mais ainda, já que, **se concebemos o Universo como um Livro**, cada um de nós (sejamos autores ou leitores) **somos simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém**. (1980, p. 97, grifos nossos).

Esta aproximação do leitor com a obra, enquanto também construtor do texto, é metaforizado em *A rainha* no episódio da transformação do narrador em espantalho, ou seja, um mero leitor (o narrador do romance de Lins) torna-se personagem (o espantalho) do livro que lê (romance de Julia).

Outro aspecto importante a ser considerado é a distância contextual da escrita de uma obra e sua recepção ao longo do tempo. Mesmo ao leitor pertencente à mesma época do autor, não é possível compartilhar a mesma situação de enunciação deste. Segundo Maingueneau (1996, p. 31), estas diferenças de situação de enunciação (descontextualização) é o que mantém a ambiguidade do texto, principalmente quando há uma distância entre a escrita e a recepção. Para esse autor, é a “descontextualização” que rompe a univocidade da interpretação:

De um modo geral, qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor. Atinge-se um paroxismo com os textos literários, que alcançam públicos indeterminados no tempo e no espaço. É claro que, quando elaboram seus textos, os autores devem ter bem em mente um certo tipo de público, mas faz parte da essência da literatura a obra poder circular em tempos e lugares muito afastados dos de sua produção. Essa “descontextualização” é o correlato da ambigüidade fundamental da obra literária, que perdura fechando-se sobre si, submetendo-

² Gerard Genette, em seu texto *Discurso da narrativa* (1972, p. 259), distingue dois tipos de narratários da narrativa: o intradieético e o extradiegético. O primeiro é o destinatário interno à diegese, que se caracteriza como entidade ou personagem inserida no texto a quem se dirige o relato. Já o narratário extradiegético não é identificável no texto e confunde-se com o “leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se”.

se a regras bem mais coercitivas que as da linguagem comum. Essa estruturação forte faz estourar a univocidade da interpretação e multiplica as possibilidades de conexão entre as unidades do texto. (MAINGUENEAU, 1996, p. 31, grifo do autor).

Podemos entender, a partir da citação de Maingueneau, que a distância temporal entre a escrita de uma obra e a sua leitura é um dos aspectos que permite a multiplicidade de interpretações de um texto. Odalice de Castro Silva – no livro em que analisa os textos críticos de Osman Lins, *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*, na conclusão de seu texto – faz importantes comentários sobre leitura e interpretação. Ao explicar a questão da interpretação, Silva afirma que esta se apresenta

como produção de uma compreensão; ela valoriza não apenas um sujeito que descreve e projeta as etapas de uma construção de várias linguagens, mas um sujeito que pensa e comenta, abre caminhos para a formulação de sentidos. Transforma-se o texto, pela interpretação, em outros discursos. (2000, p. 306).

Estes comentários de Silva nos fazem lembrar do narrador de *A rainha*, cujo texto crítico ampara, também, a nossa leitura. Zênia de Faria afirma que a leitura deste narrador instaura uma ampla rede interdisciplinar e intertextual:

É assim, nessa atitude dialogal que o professor realiza sua leitura do romance de Julia. Essa dinâmica de leitura tem como conseqüências principais – além da fragmentação do texto, romper com a linearidade temporal e espacial da narrativa, instaurar uma ampla rede interdisciplinar e intertextual, da qual o romance de Julia é o intertexto privilegiado. De fato, à medida que o professor vai lendo esse romance – que nós, leitores de *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins, só conhecemos por pequenos fragmentos ou pelos comentários do narrador – ele vai examinando diversos de seus aspectos formais ou conteudísticos, e os vai confrontando com posições de teóricos ou críticos literários, com fazeres literários ou com textos de outras áreas de conhecimento ou artísticas, tais como a quiromancia, a história, a mitologia, as ciências e a música popular, que têm algo a ver com o aspecto que está sendo por ele analisado. (2009, p. 267).

Nos trabalhos críticos literários, assim como ocorre no texto do narrador de *A rainha*, o que se produz é um texto analítico que reconstrói (interpreta) a obra analisada. No caso do texto deste narrador, a riqueza do romance de Julia o leva a estudar, apoiando-se em diversas áreas, os aspectos formais e conteudísticos deste romance. A retomada de textos de variadas áreas do conhecimento torna o ensaio do narrador uma obra formada pela hibridização de diversos textos. A escrita do ensaio na forma de diário, por não seguir uma

sequência analítica, proporciona a fragmentação da linguagem. Essa gama de diversos textos na composição desse ensaio, além de outros aspectos, exige leituras perspicazes.

Romances como *Bolor* e *A rainha* se enquadram nos tipos de obras que não se constroem linearmente, mas que sustentam sua criatividade na dispersão, na fragmentação e na linguagem enigmática. Segundo Silva,

[p]ara Osman Lins, o texto renasce na forma (linguagem, construção), renasce na imaginação transformadora do leitor, regenerando-o para a rotação dos signos. Osman Lins buscava, na revalorização da autoria, do conteúdo, da personagem, do espaço e do tempo o entendimento da escrita enquanto forma revelada, como sistema em constante processo de regeneração (revivificação), como na figura de uma rosácea. **A dispersão é sua marca.** Ela está aparentemente fechada, limitada por contornos com esta pesquisa. (2000, p. 307, grifos nossos).

Não só Lins, mas também Abelaira, criaram obras sistematicamente preocupadas com a forma romanesca e a apresentação ou discussão da feitura dessa forma. Eles chamaram a atenção, em *A rainha* e *Bolor*, para diversos elementos que constituem um texto literário, não de forma simples, mas com sutilezas na escrita. Para Figueiredo, o romance *A rainha* é construído com “disfarces poéticos” em seus vários aspectos de composição:

Dessa forma, reflete a impossibilidade da percepção de uma mensagem única e definitiva estabelecida. O procedimento reitera-se através dos disfarces poéticos que compõem o tecido narrativo, como veículos que deixam entrever a posição do escritor diante da obra literária. Dentre esses disfarces, evidencio a estrutura da obra, conformada numa enunciação auto-reflexiva e em ruptura com a predelimitação dos gêneros. Estes assinalam-se como indicadores que pretendem regular o espaço literário, situando-o estaticamente ou demarcando as instâncias implicadas em sua construção. (1995, p. 265).

Talvez, por usar estes disfarces em todos os seus aspectos de construção, não só o romance *A rainha*, mas também *Bolor*, são considerados, como discutimos no tópico anterior, obras herméticas ou ambíguas. Conforme designa Umberto Eco (1976, p. 22, grifos nossos): “a obra de arte é uma **mensagem fundamentalmente ambígua**, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Essa ambiguidade ocorre porque a obra se abre a variadas interpretações, justamente por se relacionar a uma grande diversidade de temas, a estratégias narrativas e a outras obras. Compagnon afirma que há obras que apresentam um labirinto no texto, devido às constantes citações que a tornam um enigma: “o

labirinto é, no texto, uma rede de citações em ação. Tudo isso parece um enigma: o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo: o texto, a citação”. (1996, p. 44).

Em *Bolor e A rainha*, a relação destes textos com as diversas citações também parece um enigma. Segundo a argumentação de Wellington de Almeida Santos, em relação ao romance *A rainha*, é possível desvendar o enigma seguindo as pistas que se encontram na própria obra:

Constatada a **ironia temática**, verifica-se que *A rainha dos cárceres da Grécia* é um livro síntese, **enigmático**, uma charada que **contém em si próprio as pistas para sua interpretação**. A estratégia interpretativa se articula a partir dos **dados do próprio livro** para, **saindo dele**, a ele retornar, num incessante jogo especular. A figura simbólica do espelho é uma das vias de acesso ao mecanismo interno do romance. Espelho que reflete, duplica, deforma, amplia, reduz, revela e ilude. A metanarrativa expõe sua fraude e quebra o ilusionismo referencial. Com efeito, ao final da leitura, o leitor retrospectivamente reconhece o logro do livro: seu desdobramento é uma farsa, um jogo de sedução e engano. Imagem real e imagem virtual se confundem numa única imagem, sem reflexo. As constantes reflexões críticas do narrador constroem a tensão lúdica da narrativa. O eu narrativo é um truque estrutural – há **diálogos intertextuais**, vozes narrativas que se cruzam. (2002, p. 194, grifos nossos).

Não é nossa intenção discutir todas as informações mencionadas nesta longa citação de Santos. Gostaríamos de destacar apenas a informação de que o jogo especular, em *A rainha*, refere-se tanto à reflexão da metaficcionalidade (“dados do próprio livro”) quanto à reflexão sobre outros textos (“saindo dele”). Um outro aspecto do efeito especular, proporcionado pelo diário, refere-se à imagem que o narrador tem de si mesmo, como mostra Valérie Raoul:

Os **efeitos de espelho** são essenciais à **forma do diário**. Mais do que uma ferramenta útil para descrever a aparência externa do narrador, como já vimos, eles trabalham em vários níveis e operam transformações estruturais essenciais. Como Narciso, o diarista contempla a si mesmo, e nem sempre favoravelmente. Ele projeta uma **imagem de si mesmo em palavras**, mas seu papel de **projeção e reflexão** não param aí. Ele não *se vê* apenas, ele também está consciente de que os outros o olham, de que ele olha os outros e, finalmente de que ele olha para si mesmo. (1999, p. 81-82, grifo da autora e grifos e tradução nossos)³.

³ “Les effets de miroir sont essentiels à la forme du journal. Plus qu'un outil utile pour décrire l'apparence extérieure du narrateur, comme on l'a déjà vu, ils fonctionnent à plusieurs niveaux et opèrent des transformations structurelles essentielles. Comme Narcisse, le diariste se contemple, et pas toujours favorablement. Il projette une image de lui-même en mots, mais là ne s'arrête pas son rôle de projection et de réflexion. Il ne *se voit* pas seulement, il est également conscient que les autres le regardent, qu'il regarde les autres, et enfin qu'il se regarde lui-même”.

Em *Bolor*, os efeitos de espelho provocam várias ambiguidades e problematizam alguns aspectos deste romance. Esses efeitos ocorrem tanto em relação à imagem que os narradores fazem deles mesmos, quanto à imagem que projetam, em si, das outras personagens, quando se passam por elas. Álvaro Manuel Machado, em seu livro *A novelística portuguesa contemporânea*, fala da construção do texto abelairiano como “ambiguidade essencial da escrita”.

Segundo André Pereira da Costa (1982, p. 36, grifos nossos), em *Bolor*, “a ambiguidade que então se instala é de tal forma inextricável que nem mesmo dados ‘objectivos’ são capazes de nos conduzir em meio ao **labirinto**. Ao contrário, são eles que tornam mais desesperada – e intrigante – a impossibilidade de **desvendá-lo**”.

Podemos entender *Bolor* e *A rainha* à maneira como Eco entendeu o *Livre*, de Mallarmé, e algumas composições musicais:

notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se. (1976, p. 57).

Segundo Eco, toda obra de ficção é cheia de lacunas, ela nunca é completa, pois, se um autor buscasse escrever uma obra “completa”, ela não teria fim. No entanto, o texto pede ao leitor que complemente as lacunas:

qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 9).

Na tentativa de preencher as lacunas, o leitor é quem escolhe a forma como lerá e, geralmente, segue suas próprias paixões, que podem ser exteriores ou ligadas ao próprio texto:

O leitor-modelo⁴ de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral **utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões**, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994, p. 14, grifos nossos).

Assim, cada leitor, ao realizar a leitura de uma obra, faz dela o “receptáculo” de sua própria paixão. Neste sentido, ele a interpretará seguindo as pistas que desejar, sejam elas interiores ou exteriores ao texto. Por outro lado, Dominique Maingueneau – ao classificar os variados tipos de leitores: invocado, instituído, público genérico e públicos atestados – considera que os romances instituem o seu leitor:

Existem tipos de romances que supõem um leitor detetive que perscrute o texto ininterruptamente e volte sobre seus passos à procura de indícios; outros constroem suspenses que aspiram o leitor para o desenlace; outros, ainda, instituem um leitor cheio de boa vontade para aprender, etc. Pelo vocabulário empregado, pelas relações interdiscursivas (alusões em particular a outras obras), a inscrição neste ou naquele código de linguagem (francês, parisiense mundano, falar rural, francês padrão...), um texto vai supor caracterizações muito variadas de seu leitor. (1996, p. 35).

As concepções definidas por Eco e por Maingueneau não devem ser tomadas de forma excludentes, pois podemos considerar que tanto o leitor quanto a obra instituem sua leitura. Os romances *Bolor* e *A rainha* podem ser lidos por leitores que seguem suas paixões, bem como podem ser lidos por aqueles que seguem a indicação destas próprias obras.

Maingueneau considera que a superfície do texto narrativo condiciona o movimento da leitura, mas, também, que o autor deve pressupor que o leitor colaborará para superar as reticências do texto:

A superfície do texto narrativo aparece como uma rede complexa de artifícios que organizam a decifração, condicionam o movimento da leitura. Mesmo que não tenha consciência disso (é geralmente uma habilidade adquirida por impregnação), para elaborar sua obra o autor deve presumir que o leitor vai colaborar para superar a “reticência” do texto. O objetivo do analista é então estudar “a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto o que o texto não diz, mas pressupõe, promete, implica ou implícita, a preencher espaços vazios, a ligar o que existe nesse texto com o

⁴ Umberto Eco, em alguns de seus livros, como *Lector in fabula* (1979) e *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), utiliza a expressão leitor-modelo para designar o tipo de leitor que o autor produz em seu texto. O autor deve fazer uma previsão de como será esse leitor e "deve assumir que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo de seu leitor" (1979, p. 58). Eco faz entender que não se trata de esperar que o leitor-modelo exista, mas o autor trabalha o texto de forma a construí-lo.

resto da intertextualidade, de onde ele nasce e onde irá se fundir”⁵. O texto é uma espécie de armadilha que impõe a seu leitor um conjunto de convenções que o tornam legível. Faz esse leitor entrar em seu jogo de maneira a produzir através dele um efeito pragmático determinado, a fazer seu macroato de linguagem ser bem-sucedido. (1996, p. 39).

Aproveitando esta citação de Maingueneau e retomando as noções de jogos especular e labiríntico, podemos entender que em *Bolor* e *A rainha* há uma “brincadeira com a leitura”. Nestes dois romances acaba coexistindo uma simultaneidade entre a “imagem de si mesmos e a dos outros” – os comentários reflexivos dos narradores sobre a própria existência, a dos outros e sobre o fazer literário – e a “projeção” de outros textos – a intertextualidade.

Bolor, conforme pontua Regina Zilberman (1993, p. 34), “reflete sobre a literatura e [sobre] as modalidades com que essa se apresenta; porém, ao fazê-lo, toma posições sobre a existência, bem como sobre as concepções que pautam as ações humanas”. Acerca da existência, André Pereira da Costa (1982, p. 36) também comenta esse importante aspecto em *Bolor*: “Ao provocar a ambiguidade em relação ao doador da narrativa, o que Abelaira faz é colocar em trânsito a concepção existencialista do eu e do outro”. Esse conflito existencialista, percebido principalmente quando uma personagem se passa por outra pessoa, pode ser também observado em uma cena fundamental do romance, que representa bem esta reflexividade, explorada em todo o texto: “Acabada a barba, abriu a porta e, em vez do meu [de Humberto], tinha agora em frente o rosto da Maria dos Remédios.” (ABELAIRA, 1999, p. 17).

Bolor “brinca” o tempo todo com as possibilidades de estabelecimento do duplo e do dialogismo: vozes que se cruzam (na fala e na escrita), textos dentro do texto (citações e referências), contextos inseridos no texto (menção a fatos históricos), tempos colocados lado a lado (presente, passado e futuro). Talvez haja, ainda, outros aspectos que não percebemos.

Retornando à noção de “brincadeira com a leitura”, as citações são utilizadas, em algumas obras, como parte de um jogo que brinca, segundo Compagnon, com a relação entre intertextualidade e leitura:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. **A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita:** é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a

⁵ Dominique Maingueneau, no texto que aparece entre aspas, cita Umberto Eco: *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 80.

prática do texto que é prática de papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, **o recortar-colar, é um jogo de criança**. (1996, p. 29, grifos nossos).

Para melhor compreender a relação entre citação e leitura, Compagnon (1996, p. 150) elabora um esquema em que observa a correspondência entre dois “sistemas semióticos” (S1 – referente ao texto citado e S2 – referente ao texto citante), compostos de dois “elementos” que se subdividem (sujeitos A1 e A2 e textos T1 e T2). Para ele, toda citação relaciona todos os elementos com cada um dos dois sistemas, ou seja, os sujeitos e os textos estabelecem correspondências entre si tanto em relação ao texto citante quanto em relação ao texto citado. Dessas correspondências, decorrem quatro relações: “T1-T2, A1-T2, T1-A2 e A1-A2”⁶.

Mencionamos esse esquema observado por Compagnon porque, a partir dele, esse autor estabelece uma importante noção para os estudos da intertextualidade. Ele considera que “cabe à leitura, à interpretação, enquanto negociação das diferenças, fazer com que eles [os quatro pares de relações entre sujeitos e textos] existam, que eles se realizem, revestindo ou não cada relação potencial de um valor efetivo” (COMPAGNON, 1996, p. 150). Assim, a leitura é o fator primordial para o estabelecimento da intertextualidade, pois, se não houver percepção da intertextualidade, o leitor perderá alguns sentidos do texto. Tomamos, aqui, a leitura em sua acepção ampla, conceito que a linguística, ou melhor, a análise do discurso, entende como “atribuição de sentidos” (ORLANDI, 2000, p. 7). Dessa maneira, podemos apreender, acerca do que foi exposto por Compagnon, que a relação do texto citado com o texto citante amplia as possibilidades de leitura deste.

Voltando ao esquema proposto por Compagnon, é preciso considerar o que se entende por sujeito e texto. Para isso, os estudos de Kristeva são esclarecedores. Para essa autora, sujeito e texto fazem parte das três dimensões do espaço textual, que define o estatuto da palavra: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores.

Sobre os discursos que se relacionam no texto, o sujeito da escritura tem dupla representação: o sujeito da narração ou enunciação (autor ou narrador) e o sujeito do enunciado (narrador ou personagem, dependendo do lugar que ocupam no discurso textual). Já o destinatário é representado pelo sujeito da leitura (o outro) e, dependendo da posição que

⁶ Para compreendermos, ainda que superficialmente, o esquema de Compagnon, pois não é nossa intenção nos alongarmos nesta compreensão, podemos interpretá-lo da seguinte forma: T1-T2 – relação entre texto citado e texto citante; A1-T2 – relação entre o sujeito do texto citado com o texto citante; T1-A2 – relação do texto citado com o sujeito do texto citante; e A1-A2 – relação entre o sujeito do texto citado com o sujeito do texto citante.

ocupa no discurso textual, pode ser: uma personagem, o leitor ou o narrador (KRISTEVA, 1974, p. 73). Os textos exteriores referem-se ao que Kristeva denomina de *corpus* literário anterior ou sincrônico, ou seja, às relações intertextuais. Segundo esta autora, o “estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (KRISTEVA, 1974, p. 63, grifos da autora). Para compreendermos melhor esta noção, Norman Fairclough a explica da seguinte maneira:

Por um lado, há relações intertextuais ‘horizontais’ de um tipo ‘dialógico’ (embora o que normalmente é considerado como monólogo seja, em meu ponto de vista, dialógico nesse sentido) entre um texto e aqueles que o precedem e seguem na cadeia de textos. [...]. Por outro lado, há relações intertextuais ‘verticais’ entre um texto e outros textos que constituem seus contextos mais ou menos imediatos ou distantes: textos com os quais está historicamente ligado em várias escalas temporais e por vários parâmetros, até mesmo textos que são mais ou menos contemporâneos a ele. (2001, p. 135-136, grifos do autor).

Na definição de Kristeva, a palavra no texto pertence aos sujeitos e está orientada para os textos exteriores, ou seja, o texto, que articula os discursos dos seus sujeitos (autor, narrador, personagens e leitor), sempre dialoga com outros textos. A compreensão da instauração dos sujeitos textuais é importante porque eles constituem parte integrante da contextualização da leitura, como nos mostra Eni Pulcinelli Orlandi:

E, assim, indefinidamente, haverá **modos diferentes de leitura**, dependendo do contexto em que se dá e de seus objetivos. [...]. Sem dúvida, constitui parte integrante de toda essa contextualização da leitura a própria **instauração do autor e do leitor em sua relação como sujeitos**, já que, como dissemos, **sujeitos e sentidos** são elementos de um mesmo processo, o da **significação**. (2000, p. 10, grifos nossos).

Dessa maneira, os sujeitos fazem parte do processo de significação textual. Suas vozes constituem o texto e devem ser lidas distintamente porque elas se repetem nos discursos de outros sujeitos e nos discursos de outros textos. Neste sentido, Maria Luiza Ritzel Remédios enquadra o romance *Bolor* de Abelaira como uma

tentativa de realizar uma literatura consciente em que o leitor se transporta ao interior do texto, tornando-se partícipe da manufatura do romance. Esse processo evidencia a pluralidade de vozes que compõem o texto, o qual não é dominado por um único narrador, mas estruturado por diversos narradores autônomos que o constroem, à medida que a verdade de cada um

é posta à frente de outra personagem, mesmo quando esta é um fantasma. (1986, p. 205).

Para Figueiredo, o romance *A rainha* filtra diferentes vozes e acaba multiplicando os sujeitos da produção artística:

[...] *A rainha dos cárceres da Grécia* [...] escreve-se numa perspectiva que congrega os enunciados da produção e recepção literárias, e unifica numa mesma entidade autor, leitor-intérprete e personagem. Esse ponto de vista desperta a solidariedade ativa entre realidade ficcional e realidade circundante, porque deixa filtrar diferentes vozes e linguagens que acabam por multiplicar, em deslizamento, o sujeito da produção artística e a instância autoral. (1995, p. 265).

Não somente as vozes dos sujeitos da escritura são retomadas, mas também vozes externas, ou textos externos. Essa polifonia discursiva, em uma mesma obra, instaura a excessiva codificação do texto. Quando isso ocorre, as relações de sentido se constroem não somente pela intratextualidade – no “imediatismo da ação de ler” o texto, ou seja, nas “regras de organização textual que pertencem à ‘gramática do texto’” (MAINGUENEAU, 1996, p. 43) – mas, também, pela intertextualidade:

De forma bastante resumida, podemos dizer que há **relações de sentidos** que se estabelecem entre **o que um texto diz e o que ele não diz**, mas poderia dizer, e entre o que ele diz e o que **outros textos dizem**. Essas relações de sentido atestam, pois, a intertextualidade, isto é, a relação de um texto com outros [...].

Os sentidos que podem ser lidos, então, em um texto não estão necessariamente ali, nele. O(s) sentido(s) de um texto passa(m) pela relação dele com outros textos.

Isso mostra como **a leitura pode ser um processo bastante complexo** e que envolve muito mais do que habilidades que se resolvem no **imediatismo da ação de ler**. Saber ler é saber o que o texto diz e o que ele não diz, mas o **constitui significativamente**. (ORLANDI, 2000, p. 11, grifos nossos).

Desse modo, como já foi dito, a percepção da intertextualidade é um fator fundamental no processo de leitura, principalmente em obras que explicitam para o leitor esta relação com outros textos. Estratégias narrativas intratextuais, também, como a metaficção, são indispensáveis para a construção de sentido do texto.

Para continuarmos o assunto da importância da intertextualidade na literatura, no próximo tópico, verificaremos o desenvolvimento deste aspecto no romance, os seus processos de construção e sua importância para a leitura da obra literária. Faremos o exame de algumas concepções teóricas de Bakhtin, que nos ajudarão a entender como este autor

percebeu a relação intrínseca entre as obras. Para esse fim, também estudaremos as contribuições teóricas de Kristeva e de outros importantes autores que trataram dessa questão.

1.3 – DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE

Neste tópico, iniciaremos o estudo da intertextualidade partindo da noção de dialogismo, quando da sua percepção por Bakhtin, nos gêneros carnalizados. Levaremos em conta algumas características da sátira menipeia que o romance assimilou e que lhe concederam seu caráter dialógico, crítico, irônico e subversivo. Ressaltamos que o estudo do carnaval possibilitou compreender o quanto este fenômeno histórico e cultural contribuiu para a formação do romance e também para sua relação com outros textos, gêneros e obras. O estudo deste fenômeno não foi realizado apenas como base teórica para a análise do romance, mas porque ele nos ajudou a compreender algumas imagens carnalizadas que aparecem em *Bolor* e *A rainha*, bem como nos ajudou a compreender alguns estados psicológico-morais anormais, a dupla personalidade e os devaneios das personagens. Observaremos, também, os principais conceitos de autores consagrados sobre este assunto das relações entre textos.

Mikhail Bakhtin, para estudar o romance, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, fez um levantamento das contribuições que determinados gêneros carnalizados deram às narrativas de Dostoiévski, principalmente os diálogos socráticos e a sátira menipeia. Esses gêneros, segundo o autor, transformaram-se em outros e contribuíram para a construção polifônica e dialógica das obras dostoiévskianas. As obras deste autor, para Bakhtin, são modelos das possibilidades dialógicas que o romance adquiriu ao longo dos séculos.

Conforme pontua Julia Kristeva (1974, p. 89), acerca dos estudos de Bakhtin, o dialogismo “situa os problemas filosóficos na linguagem e, mais precisamente, na linguagem vista como uma correlação de textos”. Por outro lado, os textos não se relacionam apenas com outros textos, mas também com a história e a sociedade, o que Bakhtin considerou como ambivalência.

A inserção da história no texto e do texto na história significa que o “texto responde, reacentua e retrabalha textos passados e, assim fazendo, ajuda a fazer história e contribui para processos de mudança mais amplos, antecipando e tentando moldar textos subsequentes.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 134-135). Assim, além de seu caráter dialógico, o texto é também ambivalente. A distinção entre estas duas concepções não são muito precisas nos estudos de Bakhtin. Aí, elas se confundem.

Kristeva (1974, p. 87) observa, ao estudar a questão da ambivalência, que, no texto, relacionam-se dois discursos, como vimos no tópico anterior: o discurso do sujeito da narração (autor ou narrador – denominados, também, de locutor⁷) e o discurso dos sujeitos do enunciado (personagens – destinatários). Esses vários discursos ou várias vozes que se cruzam no romance tornam-no polifônico. Segundo Bakhtin (1981, p. 3, grifos do autor), romance polifônico é aquele em que várias vozes se cruzam no texto, o qual adota, também, um valor plenivalente, ou seja, a voz da personagem tem o mesmo valor da voz do autor: “Ela [a voz da personagem] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis”. Para Bakhtin, as obras de Dostoiévski são exemplares em relação à polifonia, plenivalência e ambivalência.

Bakhtin – para estudar a polifonia, a plenivalência e a ambivalência – recorreu ao carnaval porque ele percebeu que determinadas obras da Idade Média e do Renascimento apresentavam similaridades com esse fenômeno. Para esse autor, as obras assimilavam algumas especificidades dessa festividade popular, que tinha a capacidade de reunir pessoas de diferentes classes sociais que, temporariamente, esqueciam-se as diferenças e quebravam todas as regras de bom comportamento social. Assim, o discurso do carnaval “é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial” (KRISTEVA, 1974, p. 62-63). Desse modo, o carnaval confronta a rigidez do oficial, sua própria natureza é ambivalente e biunívoca:

É necessário, ainda, focalizar especialmente **a natureza ambivalente das imagens carnavalescas. Todas as imagens do carnaval são biunívocas**, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito características do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É característico ainda o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso,

⁷ Para entendermos o conceito de “locutor”, recorremos a Maingueneau que o define como “o sujeito responsável pela enunciação. Trata-se de uma ficção discursiva que não coincide necessariamente com o produtor físico do enunciado” (MAINGUENEAU, 1989, p. 76, grifo do autor). Dizendo de modo simplificado, é o ser que fala. Já os enunciadores “são seres cujas vozes estão presentes na enunciação sem que se lhes possa, entretanto, atribuir palavras precisas; efetivamente, eles não falam, mas a enunciação permite expressar seu ponto de vista. Ou seja, o ‘locutor’ pode pôr em cena, em seu próprio enunciado, enunciações de outros e posições diversas da sua” (MAINGUENEAU, 1989, p. 77, grifo do autor).

calças na cabeça, vasilhas em vez de adorno de cabeça, utensílios domésticos como armas, etc. Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de *excentricidade*, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual. (BAKHTIN, 1981, p. 108, grifo do autor e grifos nossos).

Desde sua origem, o carnaval foi contestador, dialógico e subversivo. As suas imagens ambivalentes foram absorvidas por outras artes e sofreram, ao longo dos séculos, transformações. A sua tradição subversiva foi uma das características que o romance assimilou. Primeiro, “foi absorvida pela menipeia e [depois] praticada pelo romance polifônico.” (KRISTEVA, 1974, p. 78-79). A menipeia foi um gênero aglutinador e transformador que “tinha a capacidade de **inserir-se nos grandes gêneros**, submetendo-os a uma certa **transformação**” (BAKHTIN, 1981, p. 104, grifos nossos), característica que nenhum outro gênero herdou tão bem quanto o romance.

Para o romance, o carnaval legou sua estrutura ambivalente, simultaneamente representativa e antirrepresentativa, anticristã e antirracionalista. Segundo Kristeva (1974, p. 79), todos “os grandes romances polifônicos herdam esta estrutura carnavalesca menipeana (Rabelais, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoiévski, Joyce, Kafka)”.

Não podemos deixar de mencionar que a menipeia foi o primeiro gênero textual a trazer para a literatura as temáticas consideradas “inusitadas”, como a loucura, a dupla personalidade e o devaneio, entre outras características ambivalentes do carnaval:

Na menipeia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar **experimentação moral e psicológica**, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios, etc. (BAKHTIN, 1981, p. 100, grifos nossos).

Essas experimentações moral e psicológica são as bases do romance polifônico e foi nesse gênero que tais traços alcançaram seu ápice, com Rabelais, Swift e Dostoiévski. Com estes autores, o diálogo ficava no nível representativo e ficcional; já no século XX, com Joyce, Proust e Kafka, o diálogo se fez no interior da linguagem. Para Kristeva, foi nesse último período que o problema da intertextualidade foi colocado como tal, ou seja, foi a partir da análise da ruptura literária, social, política e filosófica desse período que Bakhtin percebeu o fenômeno do dialogismo textual. Foi o estudo da linguagem poética como diálogo e ambivalência que conduziu esse teórico “a uma reavaliação da estrutura romanesca, que toma

a forma de uma classificação das palavras da narrativa, ligada a uma tipologia do discurso.” (KRISTEVA, 1974, p. 71).

Os estudos de Bakhtin sobre o dialogismo e o entrecruzamento de vozes entre os sujeitos do discurso, a história, a sociedade e a cultura foram retomados por Kristeva, que os sistematizou e os estendeu ao entrecruzamento de vozes de outros textos em uma obra, fenômeno que ela denominou de intertextualidade.

O dialogismo, compreendido e formulado por Bakhtin, considera o texto como subjetividade e comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade. Apesar de esse termo ainda não existir é a “concepção da intertextualidade” que o teórico russo analisa.

O dialogismo entre voz do autor/voz do narrador/vozes das personagens, texto/texto e texto/sociedade instaura a ambivalência da escritura. Por isso, não é possível falar de intertextualidade sem recorrer aos conceitos de dialogismo e ambivalência.

O termo “ambivalência” implica a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história; para o escritor [Bakhtin], são uma única e mesma coisa. Falando de “duas vias que se unem na narrativa”, Bakhtine [sic] tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto (o romance polifônico é estudado como absorção do carnaval, o romance monológico como dissimulação daquela estrutura literária que Bakhtine chama de “menipéia”, em virtude de seu dialogismo). Visto dessa maneira, o texto não pode ser apreendido apenas pela lingüística. Bakhtine postula a necessidade de uma ciência, que denomina de translingüística e que, partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais, *relações* que o discurso do século XIX nomeia “valor social”, ou “mensagem” moral da literatura. (KRISTEVA, 1974, p. 67, grifos da autora).

A concepção de ambivalência na literatura é, entre outras definições estudadas por Kristeva, a absorção de outro texto, é o duplo, legado pelo carnaval. Bakhtin afirma que a “palavra” sempre se volta para o “outro”:

Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos [estilização, paródia, *skaz* e diálogo] têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para *um outro discurso*, para o *discurso de um outro*. (1981, p. 160-161, grifos do autor).

Assim, a intertextualidade faz parte do processo de evolução dos gêneros carnavalizados. A evolução dos gêneros literários, por sua vez, é fenômeno inconsciente da própria estrutura lingüística, aspecto que Kristeva defende: “Poder-se-ia, desta maneira, levantar, e demonstrar a hipótese de que toda **evolução dos gêneros literários** é uma

exteriorização inconsciente de estruturas linguísticas, em seus diferentes níveis. O romance, em particular, exterioriza o diálogo linguístico.” (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifos nossos). O traço dialógico e ambivalente das estruturas linguísticas estabelece a relação entre texto/texto e texto/mundo. Não é sem razão que os romances polifônicos da atualidade aproveitam toda essa relação e a “problematizam”, criando um diálogo intenso com várias obras e com o contexto histórico, sem, contudo, perder a significação própria do texto criado.

Para Gerard Genette, a arte de fazer o novo com o velho produz objetos mais complexos:

a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se **mistura** com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (2006, p. 45, grifos do autor).

Genette afirma, também, que “o recurso ao hipotexto [texto citado] nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto [texto citante]”. Contudo, esse autor não desconsidera a possibilidade de que “um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto.” (2006, p. 44).

Perceber esta significação própria do texto sem ignorar o diálogo que ela mantém com outras obras só é possível pela sensível percepção do leitor, que se torna um coparticipante do texto, construindo sua significação. Aí, entra o papel importante da leitura.

Neste sentido, há, conforme definiu Roland Barthes, em sua obra *O prazer do texto*, dois regimes de leitura que o leitor escolhe. Ele pode realizar uma leitura apressada ou optar por não perder nada do texto. Para Tiphaine Samoyault (2008, p. 24-25), no livro *A intertextualidade*, esse conceito de Barthes pode ser transferido para a noção de intertextualidade, permitindo pensar em dois procedimentos de leitura: “uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada) e uma intertextualidade de profundidade (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)”.

Nesta mesma linha de raciocínio, Laurent Jenny, em seu texto “A estratégia da forma”, menciona duas alternativas que o leitor pode seguir ao se deparar com uma ocorrência da intertextualidade, considerar o fragmento em que ela ocorre como outro qualquer e prosseguir a leitura, ou voltar ao texto-origem. Assim, têm-se duas possibilidades, duas leituras que terão significações diferenciadas. Contudo, ao seguirmos a leitura, sem nos voltarmos ao texto mencionado pelo autor, principalmente se o desconhecemos, deixamos de apreender uma série de significações do texto lido.

No entanto, a falta de percepção da intertextualidade pelo leitor não impede a leitura, pode apenas indicar outras compreensões. O aspecto positivo que caracteriza os estudos intertextuais é a introdução de um novo modo de leitura que pode explicar situações e fatos que parecem incompreensíveis na obra citante. Por esta razão, a intertextualidade amplia as possibilidades de leitura.

Segundo Laurent Jenny (1979, p. 5), “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos”. Partindo do pressuposto de Jenny, ao lermos um romance, nós o apreendemos porque o comparamos com outros romances. Lemos esse gênero já com seu conteúdo formal em nossa memória. Diferente de quando lemos um texto cujo gênero não conhecemos: a compreensão não será a mesma se comparada à leitura de um gênero conhecido. Em resumo, Jenny diz que “fora dum sistema, a obra é pois impensável”. Genette também considera que a percepção do gênero determina a leitura: “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, da leitura da obra” (2006, p. 12).

Ao interpretarmos esse comentário de Jenny, percebemos que, ao mesmo tempo em que o sistema possibilita a compreensão da obra, ele também pode torná-la hermética, se houver, por exemplo, a subversão do gênero textual usado. Talvez seja este o motivo que faz de *Bolor* e *A rainha* romances que fogem à regra das obras convencionais que seguem, à risca, a estrutura tradicional do gênero.

É preciso levar em consideração que o sentido não está apenas na palavra, pois, se fosse,

qualquer pessoa compreenderia qualquer linguagem, qualquer código. Se o sentido estivesse na palavra poderíamos analisar a palavra e encontrar o sentido. Mas, evidentemente, não podemos. Algumas pessoas têm sentidos para certos códigos, outras não. (BERLO, 1982, p. 157).

Aqui entra a relação da compreensão não só com o código, mas também com o leitor. Essa constatação leva David Kenneth Berlo a afirmar que não há sentido na mensagem, mas na fonte e no receptor. Para esclarecermos os conceitos de fonte e receptor, nós as compreendemos, como já foi discutido neste tópico, respectivamente como locutor e destinatário. De forma bem objetiva, Berlo define os sentidos como sendo “*as nossas interpretações, os comportamentos de receptor-e-fonte que desempenhamos internamente*” (1979, p. 167, grifos do autor). Confirma-se, desse modo, o papel fundamental do leitor na

percepção da intertextualidade e na compreensão dos sentidos possibilitados pela relação entre texto citado e texto citante.

Acerca da fonte enunciativa, autor ou narrador, Jenny, em seus estudos, confirma o que Bakhtin já havia observado, que “a obra literária entra sempre numa relação de **realização**, de **transformação** ou de **transgressão**”, face aos modelos arquetípicos (JENNY, 1979, p. 5, grifos nossos). O texto citante transforma em outro o texto citado. Essa relação não se concretiza apenas no uso do código (discursos literários, jornalísticos, musicais, entre outros), mas está “explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6). Para exemplificar, Jenny cita a obra parodística, que não tem apenas o propósito de caricaturar outra obra, ela pode e faz isso também com o gênero, ou seja, quando uma obra parodia outra, na realidade, ela repete todas as obras que seguem o mesmo nível de paródia. Assim, a determinação intertextual é dupla. Mesmo aquelas obras que não seguem nenhum traço dos gêneros existentes, elas atestam sua permeabilidade ao contexto cultural, justamente, pela negação.

Para compreendermos melhor a “realização, transformação ou transgressão” do texto citado no texto citante, podemos recorrer às citações de *Alice no país das maravilhas* e aos fragmentos de jornais existentes em *A rainha*. As citações da narrativa de Carroll aparecem em três diferentes partes do diário do narrador, além de não haver nenhum comentário sobre elas. O mesmo acontece com citações de trechos de jornais da época em que o romance *A rainha* foi escrito, década de setenta do século XX. Esses enxertos dão a impressão de estarem deslocados, de não fazerem parte da história que vinha sendo narrada. No entanto, podemos entendê-los de acordo com o que André Topia analisou em *Ulisses*, de Joyce, ao comentar os enxertos, ou inserções nesta obra:

Na realidade, cada inserção testemunha uma elaboração estilística e retórica que transcende largamente o ponto de partida narrativo e instaura um outro espaço de leitura. E compreenderemos mal a relação propriamente intertextual entre narração e inserções se apenas virmos as segundas como uma outra versão da primeira. (1979, p. 194-195).

A nosso ver, as inserções das citações de notícias jornalísticas em *A rainha* produzem o mesmo efeito das inserções feitas por James Joyce em seu romance *Ulisses*: instauram um outro espaço de leitura. Lins, ao citar centenas de textos, pratica o exercício da leitura ou releitura. Emir Rodríguez Monegal afirma que, nos textos ensaísticos de Borges, este autor considera que “reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária.” (1980, p. 91).

Ainda sobre esta questão do enxerto de um texto em outro, para Jenny (1979, p. 43), é “raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto”. Pode acontecer de o aproveitamento do texto pela intertextualidade estar sutilmente escondido, funcionando como uma maquiagem. Assim, quanto mais trabalhada for a transformação, mais eficaz será o aproveitamento do texto. Pode ser, ainda, que a intertextualidade ocorra como uma reescrita crítica, a qual dá em “espetáculo o refazer dum texto”.

Dessa maneira, fica evidente que, independente da forma como ocorre a intertextualidade, a repetição pura praticamente não existe. Como diz Jenny, a intertextualidade faz com que os velhos discursos das obras citadas financiem a sua própria subversão e, ainda, a “intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da **mistura**; e estende-se, para fora do livro, a todo o discurso social”. (JENNY, 1979, p. 48, grifo nosso).

Não podemos deixar de mencionar, também, que Jenny (1979) trabalha com a noção de arquiteitualidade para designar relações entre o texto e a literariedade da literatura. Genette (2006, p. 7) aborda este aspecto e considera que o objeto da poética não é o texto, mas o arquiteito, ou seja, a arquiteitualidade – entendida, aqui, como a literariedade da literatura. Esta noção de arquiteitualidade é compreendida como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc.”.

Genette (2006, p. 7) amplia esse conceito de arquiteitualidade e diz que o objeto da poética deve ser a transtextualidade ou transcendência textual do texto, entendido como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”, assim, “a transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquiteitualidade”.

Em seu texto *Palimpsestos*, Genette (2006, p. 17, grifos nossos) classificou a transtextualidade em cinco tipos. Ele afirma que estes diversos tipos não podem ser considerados apenas como categorias “de textos (proposição desprovida de sentido: não há textos sem transcendência textual), mas como um **aspecto da textualidade**”. Dessa maneira, este autor estabelece que a transtextualidade tem uma importância no texto tal qual a de qualquer outro elemento da textualidade: coesão, coerência, informatividade, situacionalidade, aceitabilidade e intencionalidade. Entendidos dessa forma, os cinco tipos de transtextualidade tornam-se não apenas categorias textuais que podem ser descartadas, mas partes integrantes de um texto. Este, por sua vez, relaciona-se com outros textos para ampliar o seu sentido. Cada tipo de transtextualidade tem uma nomenclatura e conceitos próprios. Os

cinco tipos foram denominados de: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Para Genette (2006, p. 8), a intertextualidade é apenas um tipo específico de transtextualidade, assim, não designa, como ocorre com os demais autores já estudados, toda relação textual entre texto/texto e texto/sociedade. Para ele, a intertextualidade seria a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. Para exemplificar, ele classifica nesse tipo a citação, o plágio e a alusão.

Em *A rainha, Alice no país das maravilhas*, por exemplo, é um caso de intertexto pela citação. Contudo, ela parece ser incluída sem nenhum propósito no romance de Lins. Essa aparente falta de sentido e de relação com o conjunto de *A rainha* pode motivar o leitor a não recorrer ao texto citado ou ao exercício da memória, caso já tenha lido ou ouvido a história de Carroll. No entanto, Antoine Compagnon comenta que a citação é importante para o texto independente de seu sentido:

Na ativação de sentido produzida no texto pela citação, **não é o sentido da citação que age e reage, mas a citação em si mesma, o fenômeno**. Existe um poder da citação independente do sentido, pois se a citação abre um potencial sem dúvida semântico, ou linguageiro, ela abre, antes, um potencial: ela é manobra da linguagem pela linguagem, une o gesto à palavra e, como gesto, ultrapassa o sentido. (1996, p. 59, grifos nossos).

Essa explicação parece problemática, pois é estranho pensar a citação – que se torna parte integrante de um texto que se valeu dela – desvinculada do sentido. No entanto, para esse autor, a citação chama a atenção para si mesma, antes de “ser para alguma coisa” (COMPAGNON, 1996, p. 60). Primeiramente, o sentido da citação concentra-se nela mesma para, depois, chamar atenção para outras partes do texto em que ela está enxertada.

Se relacionarmos esta explicação ao fenômeno que ocorre em *A rainha*, ela passa a ter significação para nós. Os fragmentos de *Alice no país das maravilhas* parecem soltos no espaço tipográfico do romance de Lins porque o texto deste autor não prepara terreno para introduzir a citação da obra de Carroll, muito menos a comenta depois. Contudo, a citação em si, conforme poderemos observar no terceiro capítulo, é significativa e sugere uma série de temas e aspectos narratológicos que se relacionam sutilmente com os fragmentos do diário que a antecedem ou sucedem.

Para André Topia, em seu texto “Contrapontos joycianos”,

[a] citação torna-se então um texto-enxerto que “pega”, isto é, que se enraíza no seu novo meio e nele tece laços orgânicos [...]. O fragmento citado conserva ligações com o seu espaço de origem, mas não está inserido num novo meio tão impunemente que ele mesmo e esse novo meio não sofram alterações sensíveis. (1979, p. 175, grifo do autor).

Dessa maneira, o texto enxertado altera, ainda que sensivelmente, o novo texto. Nenhuma citação, principalmente em romances que trabalham com a perspicácia do leitor, é dada impunemente. Segundo Topia, a citação conserva ligações com o texto de origem, aspecto que pressupõe a importância deste para a leitura do novo texto.

Voltando aos tipos de transtextualidade, Genette define também a paratextualidade:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (2006, p. 9-10).

Vemos, assim, que a paratextualidade remete aos elementos que apresentam o texto, que estão em seu limiar. Em *Bolor*, além deste título, a epígrafe do romance é um paratexto que introduz alguns sentidos da obra e do seu título.

O terceiro tipo, a metatextualidade, “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). Esse tipo está mais relacionado aos textos críticos.

A metatextualidade se refere à relação de um texto de natureza crítica com outro que examina. Assim, podemos inferir que todo texto crítico, pelo fato de convocar um outro para o analisar, estabelece com ele uma relação metatextual.

Para continuarmos a apresentação dos tipos de transtextualidade, seguiremos a ordem dada por Genette, em seu texto. Ele deixa o quarto tipo, hipertextualidade, para o final, e explica, antes, o quinto tipo, a arquitextualidade. Este seria o que o autor chama de o mais abstrato e o mais implícito dos tipos. Ele o define como

uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais freqüentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia (2006, p. 11).

Ao estudarmos *Imitação dos dias*, no segundo capítulo, veremos um caso particular de arquitextualidade, em que a designação genérica “diário inventado” não é confirmada quando da leitura da obra, como veremos no referido capítulo. Na folha de rosto de *Bolor e A rainha*, há a indicação “romance”, abaixo do título. Esta informação é um destaque que pode ter sido orientado tanto pelo editor quanto pelo autor, para que, talvez, não se perca o gênero predominante, já que eles se apresentam na forma de diário.

A definição do quarto tipo, a hipertextualidade, apresenta um aspecto importante porque Genette (2006, p. 18, grifos nossos) a relaciona à leitura: “é próprio da obra literária que, em algum grau e **segundo as leituras**, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”. Assim como outros teóricos relacionaram a intertextualidade com a percepção do leitor, esse autor também entende que a evocação de uma obra por outra está intrinsecamente relacionada à leitura, que estabelece graus variados de compreensão do texto. Ele entende, porém, que há evocações de obras mais explícitas que outras e quanto menos a hipertextualidade for declarada, mais se exigirá um julgamento constitutivo e uma decisão interpretativa do leitor.

Genette (2006, p. 13 e 14), para explicar a hipertextualidade, indica que ela ocorre por derivação, que pode ser desenvolvida por imitação ou transformação. Para exemplificar os dois casos, ele recorre aos hipertextos *Ulisses*, de James Joyce, e *Eneida*, de Virgílio. Ambos têm como hipotexto a *Odisseia* de Homero. O primeiro é um modelo de transformação simples, pois transporta “a ação da *Odisseia* para Dublin do século XX”: “Joyce dela extrai um esquema de ação e de relação entre personagens, que ele trata em outro estilo completamente diferente”. Já o segundo, *Eneida*, é um modelo de transformação indireta, pois “conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Enéias e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero”, ou seja, “Virgílio extrai um certo estilo que aplica a uma outra ação” (GENETTE, 2006, p. 13, 14 e 16). Assim, o primeiro sofre transformação simples ou direta e o segundo transformação indireta, complexa ou imitação.

Para Genette (2006, p. 16), os cinco tipos de transtextualidade não se excluem, pode haver, inclusive, uma intersecção entre eles: “não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e freqüentemente decisivas”.

Todos os tipos de relações entre texto, definidos por Genette, ocorrem em *Bolor* e *A rainha*. Contudo, o tipo de prática intertextual mais recorrente nos dois romances não foi descrita por esse teórico, a referência. Esta prática não expõe o texto citado, mas remete o texto citante a ele por um título, um nome, seja ele de autor, de mito, de personagem ou de uma situação específica (SAMOYALTY, 2008, p. 50).

Em *Bolor* e *A rainha*, há um destaque para algumas das referências a títulos de obras: são seguidas de comentários; o título é mencionado mais de uma vez; em *Bolor*, por exemplo, é dada ênfase ao título das obras pelo fato de Maria dos Remédios estar lendo os livros referidos; em *A rainha*, o narrador faz referência ao título de diversas obras porque, ora os consulta, ora reflete sobre algum aspecto deles para ajudá-lo a analisar o livro de Julia.

Segundo Compagnon, há uma relação intrínseca entre a citação e a referência. No entanto, elas podem ser substituídas uma pela outra sem prejuízo ao sentido da obra:

Onde quer que apareça uma citação, substituí-la por suas referências não alteraria em nada o valor de verdade do texto que a contém. Não há nenhum motivo lógico para se inserir num texto a palavra de uma citação, mais que suas referências, nem para relegar estas últimas ao pé de página. A situação inversa não seria nem mais nem menos insensata. Assim também, da equivalência entre a citação e sua referência, deduz-se que um texto pode muito bem, de um ponto de vista estritamente lógico, é claro, deixar de oferecer referências de suas citações, referências que não acrescentam nada, ao contrário, quanto à verdade do enunciado. (1996, p. 125).

A citação, podemos considerar, remete a uma parte específica de uma obra, enquanto a referência ao título de um romance, por exemplo, estabelece uma relação com todo o conjunto desta obra. Dessa maneira, os usos de uma e outra prática seguem propósitos diferenciados.

Na problemática da relação entre textos, devem-se considerar as relações que unem o fragmento do texto citado com o texto que o assimilou e o transformou. Nitrini pontua duas relações importantes entre o texto citado e o citante, ao considerar o que deve ser analisado nos estudos intertextuais:

há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as **relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas**

já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as **semelhanças** que persistem entre o **enunciado transformador** e o seu **lugar de origem** e em segundo lugar, ver **de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.** (1997, p. 164, grifos nossos).

Segundo esta autora, então, as análises intertextuais devem verificar dois aspectos: a relação do texto de origem com o elemento que foi retirado dele, para compor o texto citante, e o processo de absorção do texto citado realizado pelo texto citante. Segundo Leyla Perrone Moisés, em seu ensaio “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, do livro *Flores da escrivainha: ensaios* (1990, p. 94) – texto consultado por Nitrini, conforme vimos na Introdução deste trabalho, na página 15 – o “objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de rapto, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova”. São estes aspectos da intertextualidade, além da análise de outras estratégias narrativas, que examinaremos nos capítulos dois e três deste trabalho.

Vimos que a teoria da intertextualidade foi concebida por Julia Kristeva em decorrência de seus estudos da obra de Mikhail Bakhtin, mais especificamente de seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Segundo Sandra Nitrini (1997, p. 158), esta teoria foi inicialmente elaborada englobando as relações do texto com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa concepção semiótica.

Perrone-Moisés também observa que, enquanto a literatura comparada buscava verificar as analogias, parentescos e influências,

[a]s teorias de Bakhtin, Kristeva, Tiniánov, Borges e Oswald de Andrade nos levam a privilegiar a busca das diferenças sobre as analogias, o estudo das transformações sobre o dos parentescos, a análise das absorções e integrações como uma superação das influências. Enquanto a literatura comparada tem tratado a obra literária como um produto de uma história anterior, essas teorias mais recentes se interessam pela literatura em seus processos dinâmicos de produção e recepção. (1990, p. 96-97).

Nesse sentido, faz-se necessário verificar as transformações dos textos citados quando assimilados pelos textos citantes. Vários fenômenos podem ajudar na compreensão deste aspecto, entre eles, a metaficção, cuja presença nos textos analisados é inquestionável. Por isso, no próximo tópico, refletiremos sobre as discussões de alguns aspectos da teoria da metaficção para, nos capítulos de análise de *Bolor* e *A rainha*, verificarmos o quanto os comentários críticos dos narradores nos ajudam a ler estes romances.

1.4 – METAFICÇÃO: ASPECTOS GERAIS E ESPECÍFICOS

Apesar de a metaficção ter sido já bastante discutida pela teoria e pela crítica, neste trabalho foi necessário recorrermos a ela para compreendermos alguns aspectos observados em *Bolor* e *A rainha*. Citaremos, principalmente, em relação ao romance de Abelaira, um texto crítico de Regina Zilberman (1993), além de outros estudiosos. Em relação ao romance de Lins, recorreremo-nos a Zênia de Faria (2008; 2009) e Flávio Pereira Camargo (2009). Sobre este assunto, abordaremos apenas o que nos interessa no tocante à relação entre metaficção, intertextualidade e leitura.

Conforme dissemos, a crítica literária da atualidade tem se voltado, com bastante frequência, para a questão da metaficcionalidade. Esta recorrência intensificou-se não apenas por uma questão de modismo dentro da crítica, mas porque este recurso tem se proliferado nos romances modernos e contemporâneos, o que torna este estudo praticamente necessário.

Entendemos como metaficcionalidade a escrita de uma obra que se volta para si mesma, para questionar, comentar e/ou mostrar os bastidores da produção do texto que está sendo construído. Segundo Carlos Ceia, a metanarrativa é uma forma

textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de *metaficção*. Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto, como podemos ver em todas as obras romanescas que se interrogam a si mesmas. (2010, grifo do autor).

Um dos aspectos mais importantes da metaficcionalidade é, justamente, o que nós gostaríamos de ressaltar neste trabalho, o de que “os leitores da metaficção são [...] conscientes de seu ativo papel na leitura, na participação da feitura da significação do texto” (HUTCHEON, 1984, p. xii, tradução nossa)⁸.

Barthes, em seu texto “Literatura e metalinguagem”, do livro *Crítica e verdade* (1970, p. 27-29), discute sobre o caráter metalinguístico que a literatura vem tomando. Segundo este autor, a linguagem-objeto (o aspecto convencional da linguagem) foi, por muito tempo, o único viés explorado pela literatura, pois ela “nunca refletia sobre si mesma (às

⁸ “[...] readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean”.

vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava”. O comum, nas obras literárias, era elas tratarem de assuntos típicos da realidade. Somente depois dos “primeiros abalos da boa consciência burguesa”, foi que a literatura passou a se sentir dupla: “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”.

Barthes (1970, p. 28, grifos do autor) fala que o processo metaliterário passou por cinco fases. A primeira correspondeu a “uma consciência artesanal da fabricação literária”, com Flaubert. A segunda com “a vontade heróica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura”, com Mallarmé. A terceira, por sua vez, correspondeu à “esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que vai escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura”, com Proust. A quarta segue o “processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco”, com o surrealismo. Finalmente e inversamente às outras, a quinta fase rarefaz todos os sentidos das demais “a ponto de esperar obter um *estar-ali* da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência)”, com Robbe-Grillet. Estas fases, concomitantemente, tem alimentado a literatura contemporânea.

Barthes declarou que todas estas tentativas poderiam definir a literatura do século XX, mas podemos estendê-lo, pelo menos, até o início do século XXI, pois, talvez, segundo ele, estas tentativas poderão responder à pergunta de Sartre, *Que é literatura?* Porém, esta resposta deveria ser dada pela própria arte literária, e não externamente, como procedeu Sartre. Para Barthes (1970, p. 29), a sociedade não permite que a sua literatura pergunte o “que fazer?”. Segundo este autor, a verdade da nossa literatura “não é da ordem do fazer, já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o dedo”.

Uma máscara que se aponta com o dedo, no entanto, faz algumas exigências para se configurar enquanto tal. É preciso que estejam presentes algumas estratégias de escrita, mas, principalmente, uma que a defina, conforme observou Zênia de Faria:

Uma das principais marcas da narrativa metaficcional, logo, uma das principais estratégias desencadeadoras do auto-questionamento, da mímese do processo, pode-se dizer a constante, ao longo do século XX, tem sido a inclusão, na obra, de um personagem-escritor que está escrevendo uma obra ou projetando escrevê-la. Tal estratégia é uma das que mais caracterizam a mímese do processo, ou que a colocam em marcha, na medida em que

podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar (2008, p. 3).

Esta estratégia pode ser visualizada nos dois romances em estudo, *Bolor* e *A rainha*. Neles, os narradores se declaram os autores dos diários, criados para estudar, de certa forma, o próprio processo de escrita acerca do objeto que se propuseram a analisar: o primeiro, sua mulher, o segundo, o romance escrito por sua amante. Mas, na verdade, ao se dedicarem a essa tarefa, o que eles acabam fazendo é, no primeiro caso, a análise do próprio romance *Bolor*, de Abelaira, e, no segundo caso, a análise do romance *A rainha*, de Lins.

Na metaficção, coexistem a construção de um enredo, que imita a realidade, e o discurso que se volta para o fazer literário, como ocorre nos dois romances estudados, que desenvolvem seus enredos e tratam, ainda, sobre os seus próprios textos que vão sendo construídos e sobre outros textos que estas obras assimilam e que passam a compor as suas escrituras. Conforme considera Flávio Pereira Camargo, o discurso da metaficcionalidade, além de outros aspectos, é intertextual:

Desse modo, a narrativa metaficcional não apresenta um discurso monorreferencial homogêneo, mas um discurso intertextual, polivalente, plurifuncional, que discute, sobretudo, os problemas relacionados aos procedimentos narrativos e romanescos do texto literário, através de um discurso reflexivo, crítico e analítico, que representa um autodesvelamento dos problemas da escrita ficcional. (2009, p. 57).

Neste sentido apontado pela citação, podemos considerar que a metaficção em *Bolor* e *A rainha* está intrinsecamente relacionada à intertextualidade, porque os narradores/autores não apenas escrevem seus textos – constituídos por um gênero altamente metaficcional: romance-diário-ensaio – eles os reescrevem, uma vez que utilizam diversas obras que são transformadas (reescritas) em seus diários. Segundo Linda Hutcheon (1988, p. 163), “[h]oje em dia existe um retorno à ideia de uma ‘propriedade discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcionais sobre a história e a literatura como construtos humanos”.

Assim, nestes dois romances, além de os autores reescreverem seus textos à luz da história e da literatura, eles solicitam a cooperação do leitor, pois o texto, na grande maioria deste tipo de obra, exige o seu preenchimento pela leitura: “Nesse processo consciente de questionamento das estruturas tradicionais da narrativa, o leitor é chamado a participar de seu

processo de construção, pois cabe a ele preencher os espaços em branco e unir as partes fragmentadas do texto, contribuindo para a construção do texto que lê” (CAMARGO, 2009, p. 16).

Esta citação nos fez lembrar do termo “incompletude” utilizado, na Introdução deste trabalho, por Orlandi, que retoma a noção de “vazio” definida por Wolfgang Iser (1979). Tal noção indica que o texto pede para ser completado, pede uma intensificação da atividade imaginativa do leitor. Em alguns casos, o preenchimento dos vazios só pode ocorrer quando os textos sugeridos na obra são lidos para se completar o sentido. Como afirma Hutcheon (1984, p. xvi), o leitor é o tempo todo “provocado” pelo texto.

Assim como a intertextualidade, que só existe quando percebida pelo leitor, a metaficcionalidade também exige um leitor que perceba os desafios do texto:

Esta mudança operada no campo literário inaugura uma época em que a dinâmica existente entre a produção de uma obra e sua recepção torna-se mais explícita, havendo também um maior direcionamento à figura do leitor, isto é, se antes ele era apenas coadjuvante, agora passa a ser elemento integrante essencial para o desenrolar da narrativa. (PÓRTO; FERRO, 2009, p. 330).

Acerca deste assunto, Camargo comenta que a metaficção não se preocupa apenas com a construção do objeto estético e sua percepção, mas também com a sua recepção pelo leitor. Assim, a obra literária

é criada por intermédio de determinados artifícios particulares, que têm como objetivo assegurar-lhe uma percepção estética. É exatamente essa preocupação com a construção do objeto estético e com a sua percepção e recepção pelo leitor que vejo no romance metaficcional, e, particularmente, em *A rainha dos cárceres da Grécia*. (2009, p. 56).

Nos dois romances, *Bolor* e *A rainha*, o leitor se depara com a dúvida sobre a veracidade do texto que está sendo construído e, ao mesmo tempo, comentado. Em *A rainha*, o narrador coloca em xeque a existência de Julia e a sua própria:

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia (LINS, 1976, p. 47-48).

Em *Bolor*, o narrador – ou os narradores – em vários fragmentos do diário, deixa o leitor na dúvida sobre quem realmente escreve: “também escrevo como se fosses tu a escrever, que gostaria de comparar o que ambos escrevemos” (ABELAIRA, 1999, p. 120).

Estas são algumas das marcas da metaficcionalidade dos textos: um narrador que “revela” o caráter ficcional da obra e a sua construção. Para Carlos Reis (2004, p. 21) – no artigo “A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século”, em que também comenta os livros de Abelaira – *Bolor* está entre os romances que contêm “o significado e a argúcia de um trabalho de escrita em que criação ficcional e indagação metaliterária, propensão para o inacabamento e assumida precariedade da escrita narrativa se articulam de forma talentosa”.

Camargo (2009, p. 93), ao discutir o processo de construção de *A rainha*, afirma que este romance “é a aventura de uma escrita, pois o que importa [...] não é a história que está sendo contada, mas a construção do romance”. Este romance de Lins, realmente, é uma aventura, mas uma aventura no sentido amplo: tanto uma aventura da escrita como uma escrita da aventura, modificando um pouco a máxima de Jean Ricardou (1967, p. 166). De fato, ele tem tanto uma dimensão literária quanto crítica. Por isso, discordamos, de certa forma, da última parte desta citação de Camargo, porque acreditamos que a exposição da aventura da escrita do romance *A rainha* só é possível pela história enredada, na qual se pretende uma “representação da realidade” que pode ser estudada em vários níveis possíveis, conforme já o faz o narrador-escritor em seu diário, que empreende suas leituras críticas sob os vieses históricos, sociais, simbólicos, psicológicos, entre outros. O interessante é que o texto que serve como base das análises críticas acerca deste romance de Lins quase sempre é o romance de Julia: a história de Maria de França. Assim, a história ali contada possibilita as aventuras malabarísticas deste romance osmaniano.

Nesse sentido, a metaficcionalidade – bem como o romance-diário, o tempo, o espaço e a intertextualidade, fenômeno construído pela hibridização de textos – constituem as formas de hibridismo que possibilitam a relação entre a aventura da escrita e a escrita da aventura. Os romances *Bolor* e *A rainha* são híbridos por apresentarem todas estas formas, o que acentua este caráter. No romance de Lins, há um detalhe curioso, em relação ao tema da invasão, que não é propício apenas por ressaltar um aspecto da história de Maria de França, mas por indicar as invasões da crítica e da teoria em sua constituição, como explica Faria:

[...] com o uso de procedimentos metaficcionais, o romance, em vez de ser uma simples imitação das ações dos personagens, **passa a invadir o terreno da teoria e/ou da crítica** – ou a ser invadido por elas – tornando-se, assim, **uma forma híbrida**, em que a ficção e crítica passam a conviver e, às vezes,

em que o questionamento do romance por ele mesmo torna-se um dos assuntos centrais do próprio romance. (2008, p. 1-2, grifos nossos).

Apesar de o romance *A rainha* ser invadido pela crítica ou teoria, ele não perde seu caráter artístico e imaginativo. Sendo assim, os textos metaficcionais – em que são discutidas importantes questões teóricas e críticas – são duplamente artísticos. Para José Paulo Paes,

A rainha dos cárceres da Grécia se preocupa também com o problema sempre aberto da estrutura narrativa, buscando-lhe uma nova e inventiva solução. Aqui, através do rebaixamento do estatuto da metalinguagem, a qual deixa de ser uma instância autônoma de interpretação e julgamento do texto ficcional para ser, ancilarmente, mero veículo seu. Pois quer se fale de romance-ensaio ou ensaio-romance, a tônica vai sempre recair em “romance”. (2004, p. 294).

Assim, para Paes, apesar de este romance de Lins ser constituído por gêneros importantes: romance e ensaio, o que sobressai é o romance. A discussão sobre a sua própria construção, segundo este autor, torna-se “mero veículo seu”, apesar de que muitos aspectos tratados nesta obra utilizam algumas teorias de narratologia que podem ser aplicadas nos textos ficcionais em geral.

Para explicar a metaficcionalidade em *A rainha*, Faria (2008, p. 4) observa que há três distintas autorias: a do autor Osman Lins; a da personagem autora, Julia Marquezin Enone; a do narrador do romance de Lins, que estuda a obra de Julia. Porém, Faria reconhece que a metaficção é desenvolvida no texto do narrador, ou seja, ela existe no diário. No entanto, se levarmos em conta o processo de *Mise en abyme* discutido por Faria, podemos considerar que existe também metaficção na autoria de Lins:

Ao lermos os comentários do diário do professor sobre o romance de Julia, que nós não lemos, encontramos vários dentre tais comentários sobre o romance de Julia ou sobre o gênero romanesco que parecem ter sido feitos baseados no romance de Lins, que podem se aplicar perfeitamente ao romance de Lins que estamos lendo. Por exemplo, no dia 28 de outubro, comenta o Professor: “como isolar, separar o que no romance é uno: neste ponto, penso em algo inviável, uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise?”

[...]

Para ficarmos só nesses exemplos – e, praticamente poderíamos citar mais da metade do livro – estas passagens, parecem comentar explicitamente o romance de Lins como um todo. Em outros termos, para o professor, o objetivo de seus comentários é o livro de Julia. Para nós leitores, o objetivo dos comentários do professor acaba sendo o romance de Lins. (2008, p. 7).

Assim, se usarmos as noções matemáticas de conjunto e intersecção, podemos considerar que, se o livro de Lins contém o livro do narrador, então o livro de Lins também é metaficcional.

Tal tipo de *mise en abyme* foi proposto por Lucien Dällenbach (1977, p. 100) e nomeado de *mise en abyme* da enunciação. Para Hutcheon (1984, p. 56), este procedimento de *mise en abyme* é o que mais interessa para os estudos da metaficção, pois este caso trata do enunciado refletido na enunciação, no processo e na produção, e é efetuado pelo autor e pelo leitor.

Sobre a metaficção na literatura portuguesa, Maria Luiza Ritzel Remédios (1986, p. 210-211) afirma que romances como *Bolor*, entre outros da mesma época, “são narrativas que, explicitamente, dizem que são narrativas e apresentam-se como pesquisa, construção, trabalho em cima da palavra que presentifica o homem no texto”. O propósito deste tipo de obra é mostrar-se enquanto ficção e explorar algumas problemáticas que só a crítica buscaria discutir. O papel do leitor é acentuado, pois ele precisa observar, em sua leitura, dois aspectos na obra: sua ficcionalidade e sua autocrítica. Assim, estas obras antecipam e problematizam a função da crítica, pois se constroem, também, como se fossem um ensaio de análise literária.

No próximo tópico, buscaremos observar o quanto o gênero textual romance-diário favorece a composição de obras que exploram a metaficcionalidade e a intertextualidade. Veremos, mais atentamente que, no estudo da hibridização dos gêneros, *Bolor* e *A rainha* não se valeram apenas da “mistura” de romance e diário, mas também de outros gêneros textuais, como o ensaio.

1.5 – ROMANCE-DIÁRIO

Consideramos necessário, neste trabalho, apresentar a relação do romance-diário com a intertextualidade e a metaficção. Assim, iniciamos este tópico destacando que a confluência de gêneros em uma mesma obra é um outro aspecto que alguns gêneros carnavalizados ofereceram de legado ao romance. Esse aspecto, por si só, é intertextual.

Segundo Mikhail Bakhtin (1981, p. 102, grifo do autor), o uso de variados gêneros era um dos aspectos que caracterizava a menipeia: “A menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso”.

O romance absorveu a característica da menipeia de agregar outros gêneros à sua constituição sem se deixar confundir com nenhum deles, ou seja, o romance que congrega variados gêneros da prosa e da poesia não deixa de ser romance. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ao comentar essa característica, diz que o romance

assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crónica de viagens; incorporara múltiplos registos literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia. (1976, p. 261).

Ao considerarmos os diversos gêneros que o romance integra à sua estrutura, podemos concluir que esse aspecto tem uma natureza intertextual, pois não há apenas sua hibridização com outros gêneros, mas uma espécie de paródia em que o romance absorve e transforma os gêneros assimilados. Tal fenômeno foi examinado por Bakhtin, em relação ao gênero menipeia, para estudar os romances de Dostoiévski:

Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação. [...]. Dotado de integridade interna, o gênero da menipéia é dotado simultaneamente de grande plasticidade externa e de uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes.

Assim, a menipéia incorpora gêneros cognatos como a diatribe, o solilóquio e o simpósio. O parentesco entre estes gêneros é determinado pelo seu *caráter dialógico interno* e externo no enfoque da vida e do pensamento humanos. (BAKHTIN, 1981, p. 102-103, grifos do autor).

A menipeia incorporava em sua estrutura, principalmente, gêneros cognatos que apresentavam, segundo Bakhtin, um parentesco determinado pelo seu “caráter dialógico interno e externo”. Em relação ao romance-diário, há um parentesco entre esses dois gêneros, além do parentesco com os das obras citadas.

Para Wellington de Almeida Santos – em seu artigo “*A rainha e Alice: relações intertextuais*”, em que explora os aspectos metaficcionalis do romance de Lins e tece, no final de seu texto, algumas relações intertextuais entre a narrativa de Carroll e esta de Lins – *A rainha* “incorpora”, segundo ele, os textos citados:

Tensão entre o vôo livre da imaginação, governado pelo princípio da invenção, e a reflexão crítica do objeto criado, o texto **incorpora** fragmentos das mais diversas procedências (recortes de jornais, letras de música popular, citações eruditas, noticiário de rádio e TV e outros), compondo um

formidável mosaico narrativo. Metanarrativa no mais alto grau de desempenho criador, porquanto metaforiza o ato de escrever ficção como atividade que constrói, mediante artifícios próprios, uma realidade tão convicta de sua existência quanto a experimentada pelo leitor. (SANTOS, 2002, p. 191).

Neste mesmo artigo, Santos (2002, p. 196) faz um comentário, mas não se aprofunda na questão, informando que o narrador de *A rainha*, ao “coleccionar extratos de textos alheios, converte-os em matéria romanesca, construindo uma malha narrativa em que o princípio intertextual atua decisivamente para a deflagração do sentido”. Apesar de afirmar que o princípio intertextual deflagra o sentido, Santos analisa apenas *Alice no país das maravilhas* para confirmar esta afirmação, porém, analisa relações mais explícitas, sem se aprofundar muito nas relações entre os textos enxertados da narrativa de Carroll e os fragmentos do diário que receberam o enxerto.

Conforme disse Santos, parafraseando Kristeva, *A rainha* é um exemplo de “mosaico narrativo”. Cada parte desse mosaico corresponde a um mundo à parte, mas que se relaciona com a totalidade. Seria conveniente estudar cada uma delas para compreender o jogo discursivo tão bem articulado por Lins, que compôs um texto tão rico em possibilidades de leituras que ainda hoje não foi completamente compreendido, se bem que, para o narrador, nem mesmo o autor domina, na íntegra, sua criação (LINS, 1976, p. 174).

Conforme já dissemos, o romance na forma de diário configura-se, na sua própria estrutura, uma forma intertextual. No caso de *Bolor* e *A rainha*, eles não intercalam vários gêneros, há uma aglutinação deles, como se fossem partes da estrutura do diário, que assimila contos, músicas, notícias jornalísticas, poemas e, tudo isso, junto, forma o romance.

Valérie Raoul, em seu livro *Le journal fictif dans le roman français* (1999, p. 14), considera o termo “diário ficcional” mais apropriado que romance-diário, pois os romances não são escritos, na sua totalidade ou quase totalidade, sob a forma de diário íntimo. Em nosso estudo, optamos por usar o termo romance-diário porque tanto *Bolor* quanto *A rainha* foram escritos, em sua totalidade, na forma de diário.

O diário faz parte dos gêneros confessionais, intimistas. Os estudos sobre o assunto levam em consideração duas vertentes: o texto verídico e o ficcional. Em relação ao romance-diário, Raoul (1999, p. 15) indica que é necessário levar em consideração: a hibridização – em que um gênero está contido no outro – e os dois níveis da escrita – o romance do autor e o diário do narrador. Neste segundo nível, deve-se perceber como o narrador se comporta ao escolher esse gênero para escrever:

a escrita [diarística] está presente em dois níveis: o do autor, que escreve verdadeiramente um texto por um período dado (o romance), e o do narrador fictício, que é supostamente comprometido na mesma atividade, mas que produz um tipo de texto diferente (um diário). (RAOUL, 1999, p. 10, tradução nossa)⁹.

Assim, o romance-diário – bem como o romance epistolar – tem dupla autoria. O romance é obra do autor de fato e o diário é obra do narrador, autor fictício. O diário possui uma especificidade em relação aos demais gêneros confessionais. Ele tenta registrar os fatos à medida que acontecem; os outros gêneros confessionais, memória, autobiografia e carta, narram um passado mais distante (DIDIER, 1976, 9).

Em todos eles, contudo, conforme discute Maria Luiza Ritzel Remédios (1997, p. 9), o sujeito narrador é o centro do enunciado e da enunciação, por isso o gênero confessional é conhecido como uma literatura “centrada no sujeito, pois o sujeito é objeto de seu próprio discurso”. Em outro livro, *O romance português contemporâneo* (1986, p. 206), Remédios informa que o “narrador é o sujeito da escrita, representado pelo dêitico pronominal de primeira pessoa, eu, significante vazio. Importa, nessas narrativas de perspectivação interna, a indeterminação e a ambigüidade, sugeridas pelo deslocamento do foco narrativo”.

A literatura diarística – devido à sua “perspectivação interna”, centrada no eu que escreve o diário – é conhecida como confessional ou intimista e

adquire configurações diversas. Os textos que a constituem são agrupados, segundo suas semelhanças, em conjuntos diferentes, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima. O limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrecruzamento desses gêneros é comum. (REMÉDIOS, 1997, p. 9).

Como foi dito por Remédios, o limite que diferencia um gênero confessional ou íntimo de outro é muito tênue. O romance-diário assemelha-se muito ao epistolar, que se assemelha à memória, que se assemelha à autobiografia e assim por diante. O gênero confessional, segundo Agripina Carriço Vieira (2007), é muito adequado para o tipo de obra que transforma o leitor em interlocutor:

O espaço da intimidade – núcleo da efabulação –, propício à partilha de ideias, ideais e projectos, consubstancia-se do ponto de vista discursivo num

⁹ “L’écriture est présente à deux niveaux: celui de l’auteur, qui écrit véritablement un texte pendant une période donnée (le roman), et celui du narrateur fictif, qui est supposément engagé dans la même activité, mais qui produit un type de texte différent (un journal)”.

privilégio do registo confessional (diálogo, diário, monólogo), que se estende e prolonga com frequência para além e para fora do texto escrito, cooptando como interlocutor o próprio leitor.

O aspecto de cooptar o leitor como interlocutor configura-se como um dos parentescos entre o diário e o romance. Os romances estudados neste trabalho, apesar de serem escritos na forma de diário – que pressupõe a escrita de si para si, regra do diário (RAOUL, 1999, p. 78) – aproximam-se muito da epístola, porque se voltam para um destinatário. Dessa maneira, poderíamos aproveitar o que Bakhtin escreve acerca da forma epistolar, para entendermos a constituição discursiva de *Bolor* e *A rainha*. Estes romances apresentam um discurso bivocal, pois refletem em seu discurso o discurso do outro:

A forma epistolar é uma variedade do *Icherzählung* [narração da primeira pessoa]. Aqui o discurso é bivocal, de orientação única, na maioria dos casos. Assim ele aparece como substituto composicional do discurso do autor que está ausente. Veremos que a concepção do autor refrata-se de maneira muito sutil e cautelosa nas palavras dos heróis-narradores, embora toda a obra seja repleta de paródias evidentes e veladas, de polémica (autoral) evidente e velada. (BAKHTIN, 1981, p. 178).

Essa definição pode servir também para o diário. Tanto em um gênero quanto em outro o discurso bivocal (autor e narrador) está presente na voz que enuncia, a qual convoca, também, outras vozes (textos ou contextos) que parodia. Para Raoul (1999, p. 59), o diário ficcional tem, em si, a tendência de parodiar seu modelo. Segundo a autora, as convenções do texto imitado

são exageradas ou modificadas, de sorte que mesmo os romances diários que não obedecem ao código paródico geral podem contudo conter esses elementos. Estes últimos contribuem no comentário metanarrativo, que se torna parte do texto, em que o discurso e a narrativa estão presentes simultaneamente. (RAOUL, 1999, p. 59-60, tradução nossa)¹⁰.

Raoul afirma que a metaficção no romance-diário torna-se parte do texto. Assim, podemos entender que ela é uma das estratégias narrativas fundamentais para a construção de sentido do texto que comenta. Retomando a discussão anterior, o diário, apesar de dar a impressão de ser monológico (há um único locutor que escreve para si mesmo uma escrita

¹⁰ “[Les conventions] sont exagérées ou modifiées, de sorte que même des romans-journaux qui ne se conforment pas au code parodique général peuvent toutefois en contenir des éléments. Ces derniers contribuent au commentaire métanarratif, qui devient partie intégrante du texte, dans lequel discours et récit sont présents en même temps”.

íntima, subjetiva e que pressupõe a ausência de interlocutor), ele não deixa de processar, pela via do seu discurso, as vozes dos outros. Em *Bolor*, o diário é escrito por uma ou várias pessoas que diz(em) escrever em seu próprio diário e, sem autorização, no dos outros. Tais diários são escritos, na verdade, para que os outros leiam. Aquilo que as personagens não têm coragem de dizer, pessoalmente, dizem por intermédio do diário.

A autobiografia, geralmente, é escolhida para compor a estrutura romanesca por expressar confissões íntimas, seja para si, no caso do diário, ou para um interlocutor, no caso da carta. Nesse aspecto, notamos mais uma subversão nos romances de Abelaira e Lins, que mesclam as funções dos gêneros. A exposição da intimidade (típica do diário) é feita com a finalidade de ser lida (função da carta). Nos dois romances, ainda que a intimidade pretenda ser exposta para outros, não haverá o constrangimento do contato “olho no olho”. Há a enunciação, mas sem a exposição do enunciador.

Esse ato enunciativo passivo sugere, sutilmente, a duplicidade discursiva – como ocorre nas cartas – além de expor, na estrutura do texto, a mesma fragmentação e confusão subjetiva do narrador/escritor da carta amorosa:

o acto da escrita é revestido de um duplo significado – catártico e balsâmico; e, porque o sujeito apaixonado vai compondo uma imagem de si e do outro segundo as necessidades do seu imaginário, é natural que o seu discurso saia entrecortado, obtuso, truncado, equiparando-se a um emaranhado de fragmentos desordenados que obedecem «apenas» a uma ordem interior e subjectiva (MERGULHÃO, 2001, p. 4, grifo da autora).

No diário, são registrados fragmentos de experiências que marcaram, ou não, uma determinada data da vida do redator. Há escritores que registram todos os dias do ano, por outro lado, há aqueles que registram apenas fatos marcantes, daí seu caráter fragmentário. Uma especificidade dos registros diários é a marcação da data que representa “uma tentativa de guardar o presente” (MACIEL, 2012, p. 9). A data memorializa o dia da experiência, uma forma de auxiliar a memória do sujeito, pois o faz lembrar, sempre que relê o diário, do episódio descrito e de outros que não foram registrados naquela data, mas que o fazem recordar por associação.

A literatura íntima, devido a esse caráter memorialístico, confessional e intimista, ganha espaço na sociedade moderna devido a vários fatores:

O crescimento da população é o dado que impulsiona as narrativas autobiográficas pois, com o aumento do número de pessoas, começa-se a reconhecer o valor íntimo de cada indivíduo por suas vivências e

interioridade. Outro fator importante quando pensamos na afirmação deste tipo de narrativa está relacionado ao mundo de então: a religião perdia sua força e o homem não encontrava apoio na ciência – é neste ambiente de desencanto que começa a ser cultivada a subjetividade. Diante da descoberta do “eu individual”, a burguesia passa a interessar-se por tudo que possa aclarar este mundo interior recém-descoberto. (MACIEL, 2012, p. 4).

O gênero confessional fortaleceu-se a partir do século XVIII, garantindo sua afirmação no século XIX, mas ele já existia muito antes desses períodos. Na época de desenvolvimento da sociedade burguesa, quando o homem ocidental passou a reconhecer historicamente sua existência, a literatura confessional passou a adquirir uma função cultural importante por refletir as novas ansiedades do sujeito (REMÉDIOS, 1997, p. 10). Dessa maneira, com a crescente aceitação, a escrita autobiográfica alcançou seu apogeu no século XX:

Realmente, o século XX foi o século das memórias. Neste período, uma gama de textos foi escrita e publicada segundo a forma da escrita autobiográfica, na qual um "eu" faz um relato de sua própria existência. Principalmente nas últimas décadas, esta profusão de relatos passa a integrar o panorama de incertezas que nos cerca, já que não cremos numa única direção a ser seguida, nem numa interpretação totalizante dos fatos. Questionamos tanto a validade das formas tradicionais da Literatura, quanto a linha divisória entre a arte superior e as formas comerciais, ou sublitteratura. (MACIEL, 2012, p. 6).

Na segunda metade do século XX, vários autores como José Gomes Ferreira, que estudamos neste trabalho, entre outros, começaram a questionar a autobiografia e colocá-la em suspeita, ou seja, começaram a deixar transparecer o seu perfil ficcional. Passou-se a questionar a tênue delimitação entre autobiografia e romance autobiográfico, aspecto estudado por Lejeune (REMÉDIOS, 1997, p. 13).

Para complicar ainda mais essa tênue diferença, muitos autores fazem questão de colocar em seus livros informações arquitecônicas que não se confirmam com o conteúdo do texto. Dessa maneira, não se pode confiar em todas as informações dadas pelos autores, como se verá no estudo de *Imitação dos dias*, de José Gomes Ferreira, ainda mais porque a escolha do diário já pressupõe uma de suas funções:

um registro com pretensão de verdade, uma busca de si mesmo, uma escrita narcísica, um texto hermético e uma ficção, sem deixar de ser, jamais, uma prática de escrita e de leitura que compartilha com seus leitores uma pulsão pela vida, pelo “eu” e pela permanência. (MACIEL, 2002, p. 61-62).

O romance confessional contemporâneo, principalmente em forma de diário, tem a tendência de problematizar os elementos da narrativa (tempo, espaço, personagens, linguagem), fragmentando-os, à semelhança da forma gráfica de apresentação do gênero. O tempo passado é, nos romances-diários, o elemento que indica o lugar do autor no tempo, ainda que seja fingido, como ocorre em *Bolor* e *A rainha*:

Queremos chamar a atenção aqui para um traço importante do romance epistolar ou romance-diário, ou seja, que o pretérito do romance em eu *não* é pretérito épico, mas é real, existencial, gramatical, que indica o lugar do autor no tempo, por mais fingido que seja. O grau de fingimento da narração em eu transfere-se naturalmente para o tempo (HAMBURGER, 1975, p. 229, grifo da autora).

As notícias jornalísticas reais, como são citadas em *Bolor* e *A rainha*, situam estes romances no tempo exato em que foram escritos por Abelaira e Lins, ainda que o texto seja ficcional. O tempo, nessas obras, passa a ser duplo e híbrido: o que situa a obra a um contexto real e o tempo fragmentado da narrativa, que memorializa o passado e vive o presente.

Nos romances-diários, o tempo fragmentado e o discurso refletem a imagem fragmentária da própria estrutura do diário, apresentada em blocos. Estes aspectos propiciam, além de outros, uma inovação deste gênero em *Bolor* e *A rainha*. Segundo Claudia Caimi, em seu texto “Representação e autoritarismo em *A rainha dos cárceres da Grécia*”, este romance de Lins

constitui-se em um processo de inovação formal que pretende unir duas dimensões narrativas quando se apresenta como um ensaio em forma de diário. Se por um lado o ensaio obriga o narrador a manter uma objetividade em torno de seu objeto, o romance de Julia Marquês sobre Maria de França, heroína pobre, perdida nas salas da burocracia previdenciária, por outro lado, o diário permite ao narrador trazer para o texto suas vivências, sua compreensão social, seu conhecimento intelectual. Dessa forma, o domínio do discurso objetivo e o rigor da reflexão são tensionados à fragilidade da memória e seu caráter fragmentário. (2004, p. 348).

Segundo Sheila Dias Maciel (2012, p. 11), a fragmentação também cria a ilusão da espontaneidade, característica dos textos informais e pessoais: “Os diários, de um modo geral, criam a ilusão da espontaneidade e do imediatismo por meio tanto das fragmentações e das elipses, quanto do pacto entre autor e leitor, cristalizando num modo de leitura que não se modificou na mesma proporção que os próprios diários”.

Semelhantemente, a natureza especular do diário também “revela a ambivalência da natureza desse *eu* que se apresenta como uma tessitura e que, assim, proclama sua multiplicidade e fragmentação” (REMÉDIOS, 1997, p. 15, grifo da autora). Nos romances estudados, o “eu” dos narradores faz questão de se mostrar como tessitura, não linear, mas completamente fragmentada, à semelhança do estilo do gênero escolhido. Em relação à estrutura do gênero diário em *Bolor*, Paulo Alexandre Pereira diz que a economia fragmentária deste romance acaba se refletindo em vários aspectos da narrativa,

uma vez que cada fracção do texto reedita a tentação bivalente de revelação e silenciamento. Daí a frequência de pensamentos inconclusos, factos elididos, diálogos truncados, ou a intrusão extemporânea de fragmentos da realidade histórica no decurso da transcrição da intimidade. (2007, p. 131).

Bolor e *A rainha* problematizam, cada um à sua maneira, a ficção que quer se fazer autobiográfica. No primeiro, há um editor que, possivelmente, reúne os fragmentos dos diários de uma ou das três personagens narradoras. No segundo, há a figura do escritor que pretende publicar um livro. Nas cartas ou nos diários tradicionais, a figura do editor confere uma autenticidade aos textos reunidos por ele. Em *Bolor*, uma nota paratextual do editor, que aparece no fragmento mais destacado – o da página 115 (ABELAIRA, 1979, p. 106), que a personagem Humberto tanto menciona – faz com que mais se duvide daquilo que o editor e o gênero diário querem validar: a veracidade do texto. A nota editorial acentua o conflito existente em toda a narrativa: ilusão de realidade *versus* explicitação da ficcionalidade. O romance-diário – tradicionalmente criado para expressar a subjetividade e o tom confessional de um ser que descreve ou questiona sua existência – acabou por se tornar, à maneira do próprio gênero romanesco, um subversor da forma, ao negar seu realismo diarístico e acentuar seu caráter ficcional e metaficcional:

O romance-diário se preocupa quase sempre com a escrita, e muito frequentemente com a natureza e com a produção da ficção. Inevitavelmente, estes elementos são potencialmente importantes, embora não sejam sempre explorados no mesmo grau. Nesse sentido, o romance-diário é um precursor do romance moderno [...]. (RAOUL, 1999, p. 138, tradução nossa)¹¹.

¹¹ “Le roman-journal se préoccupe presque toujours de l’écriture, et très souvent de la nature et de la production de la fiction. Inévitablement, ces éléments sont potentiellement importants, bien qu’ils ne soient pas toujours exploités au même degré. Dans ce sens, le roman-journal est un précurseur du roman moderne [...]”.

Para os estudos estruturalistas, o romance confessional, subjetivo, era classificado como “romance de personagem” (SILVA, 1976, p. 264), por haver uma única personagem central que narra/escreve e se torna o centro da narrativa. Em *Bolor*, não mais existe essa figura singular, ainda que o romance tente fazer crer, no início da narrativa, que um só é o narrador. De repente, são três os narradores/autores, que se derramam em confissões e colocam em dúvida, para acentuar a problemática do texto, se são eles mesmos que escrevem.

Na metade do romance, o leitor descobre que são três os narradores e que há três diários. A presença de um editor, como já dissemos, faz pressupor que ele os reuniu em um só. No entanto, nesse detalhe, há uma das subversões de *Bolor*, pois há, em vários fragmentos, afirmações e negações sobre a veracidade das informações contidas no diário, inclusive sobre o fato de escreverem em nome de outras personagens. Segundo Remédios, em *Bolor*, a questão do foco narrativo, o trabalho com a linguagem e a problematização da ficcionalidade proporcionam o alcance de outros níveis de significação do texto:

Assim, a ambigüidade do foco narrativo, a natureza crítica da linguagem, o problema da ficcionalidade definem *Bolor* como um verdadeiro exercício do autor para entender a ficcionalidade, pois, explorando a palavra, **revela nova sintaxe-semântica que proporciona chegar a diferentes níveis de significação** a que o próprio exercício da linguagem pode levar. (1986, p. 24-25).

Em *A rainha*, pode-se considerar que há uma personagem central do diário, o narrador. O seu papel transforma-se no decorrer da narrativa, pois deixa de ser apenas narrador e leitor/crítico do romance de Julia para se tornar uma das personagens da narrativa que analisa. Nessa parte, o fantástico¹² invade o realismo apresentado anteriormente no contexto de vida do narrador.

Tanto em *A rainha* quanto em *Bolor* parece haver uma tentativa de mostrar que o romance, ainda que adote uma forma “estática” como a do diário, pode se transformar. Não há tipos, formas e subgêneros romanescos que não possam ser carnavalizados. Na verdade, o carnaval é conhecido por subverter o oficial, o sério, o nobre e o consagrado.

Não é apenas o romance um gênero de fácil transformação e associação com outros. Segundo Maciel (2002, p. 58), o “diário é um texto que gera outros textos, uma

¹² Segundo Tzvetan Todorov (1975, p. 31), o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Nesta mesma linha de compreensão, Louis Vax (s/d, p. 14) afirma que o “fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão”.

espécie de gênese para outras escrituras, elo frutífero para quem trabalha com literatura”. Esse é um aspecto que aproxima os dois gêneros e faz da fusão a possibilidade de novas transformações, como ocorre em *Bolor* e *A rainha*, que exemplificam, cada um à sua maneira, as várias possibilidades de criações e recriações. Essa hibridização tornou-se, de certa forma, bem recorrente entre os escritores, talvez por ser mais adequada para representar o reconhecimento do eu no outro:

O diálogo entre os gêneros confessionais e o discurso literário é uma prática que mantém-se vigente através dos séculos, impulsionada por motivos historicamente diversos, mas que foi convertida em moda sobretudo por ser uma produção que conduz ao reconhecimento de si no outro, nas diversas facetas do ser humano. Independentemente da construção inerente à escrita ou do valor literário da maioria das publicações em voga, os gêneros confessionais ocupam, hoje, um lugar de destaque não só por força da indústria cultural que transforma o "eu" em objeto vendável, mas porque o leitor constrói, ao lado do escritor, uma alma de papel. (MACIEL, 2012, p. 14).

A hibridização existente no romance-diário permite que a alma humana seja explorada intimamente, o que possibilita uma grande vantagem para o autor. Não podemos esquecer, também, que nos romances-diários estudados, *Bolor* e *A rainha*, há a hibridização de outro gênero, o ensaio. Segundo Renata Rocha Ribeiro – em seu artigo “A interpenetração romance-ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia* e *Guerra sem testemunhas*”, em que discute a produção do ensaio no romance-diário – *A rainha* mantém um caráter de ensaio, apesar de ser ficcional:

O romance adquire ares de ensaio, mas o objeto desse ensaio é fictício, assim como quem o escreve. O professor e Julia podem sim ser porta-voz [sic] de diversas ideias que Lins já expusera em seus ensaios, mas a ficcionalidade prevalece. Esse romance é um modo de demonstrar que a literatura, mesmo usando dados contidos na realidade (como os recortes de Jornais e os dados históricos) e se baseando num gênero tido como não-literário (ensaio), é ficção, é criação e o romancista pode usá-los e transformá-los de acordo com as possibilidades de efeito de sentido que podem ser alcançadas. (2009, p. 225).

Todos estes gêneros que se interpenetram em *A rainha* e também em *Bolor* permitem novas maneiras de apresentação da narrativa. A hibridização inova o uso dos aspectos narratológicos, desde os tipos de narradores, passando pela constituição das personagens, até a apresentação dos temas: “Osman Lins, por meio da interpenetração de gêneros, desencadeia uma discussão sobre eles em um livro ficcional. E poder-se-ia

acrescentar que Lins leva isso a um extremo, visto que, no romance, as categorias de leitor, autor, personagem se confundem” (RIBEIRO, 2009, p. 210).

No próximo capítulo, realizaremos a análise de *Bolor* para compreendermos como este romance organiza a interpenetração de gêneros e confunde as noções de autor, narrador e leitor. Partiremos da relação deste romance-diário com outros textos e dos comentários do narrador, para que tais aspectos possibilitem novos olhares para esse romance de Abelaira.

CAPÍTULO II

ASSIMILAÇÕES DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *BOLOR*

Neste capítulo, estudaremos a narrativa abelairiana que representou um amadurecimento na obra deste autor. *Bolor* rompeu com a tradição romanesca adotada pelo autor até então, exceto em relação ao romance anterior a este, *Enseada amena* (1966), que já havia se voltado para a criação experimental.

Um dos diferenciais de *Bolor* é a retomada de escrita de um gênero não muito usado em Portugal no século XX:

[*Bolor* rompeu] em definitivo e radicalmente com a forma romanesca tradicional, abandonada desta vez não por ter avançado na direção da vanguarda, e sim aproveitado um estilo narrativo menos freqüente na ficção do século XX, mas bastante popular em fases anteriores da história da literatura: o diário íntimo. (ZILBERMAN, 1993, p. 22).

Para a compreensão de *Bolor*, serão analisadas as estratégias narrativas que nos ajudam a ler este romance: intertextualidade, metaficção e romance-diário. Este livro de Abelaira cita algumas obras que são, a nosso ver, assimiladas para comporem a complexa construção deste livro: *O eterno marido* (2003; 1870), *Sonata a Kreutzer* (s/d; 1889), *Sagarana* (1984; 1946), *Memória dum pintor desconhecido* (1965) e *Imitação dos dias* (1966).

Cada citação destes textos aparece em fragmentos significativos do romance-diário *Bolor*. Todos os títulos citados referem-se a livros que a personagem Maria dos Remédios lê. O título do romance *O eterno marido*, por exemplo, é citado cinco vezes no mesmo fragmento. *Bolor* também cita trechos de músicas que Maria dos Remédios ouve ou canta e que ajudam a compreender o enredo do romance.

Paulo Alexandre Pereira (2007, p. 133) faz uma observação interessante, ao notar a intertextualidade de *Bolor* com uma letra de música lírica cantada por Maria dos Remédios:

Não é, parece-me evidente, incidental que a peça lírica que Maria dos Remédios, cantora *manqué*, por mais de uma vez trauteia seja “La

Chevelure” de *Les Chansons de Bilitis*. Numa espécie de *mise en abyme* com função temática, aí se glosa o júbilo do corpo erótico insulado ao dissolver-se no objecto de desejo: “Et peu à peu, il m’a semblé, tant nos/membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entras en moi comme/ mon songe¹”.

Concordamos com Pereira que esta citação não é “incidental” e, em nossa opinião, ela representa as sensações da personagem Maria dos Remédios, que trai o marido com o melhor amigo deste. Ela justifica esta traição por causa do afastamento de seu marido Humberto e sua falta de comunicação. Ela demonstra o tempo todo que o ama e deseja que a relação entre os dois fosse diferente.

Em relação à citação não incidental, podemos dizer o mesmo das demais obras citadas em *Bolor* e estudadas, por nós, neste trabalho. A nosso ver, cada obra citada relaciona-se a algum aspecto importante deste romance de Abelaira e contribui para sua leitura e interpretação.

Como veremos mais à frente, o protagonista Humberto enquadra-se no conceito de “eterno marido”, conforme a acepção dada a estes termos no livro do autor russo. Se ele fosse o único escritor do diário e tivéssemos somente a sua versão dos fatos, sua condição de eterno marido não mudaria, pois em seu discurso ele deixa a dúvida se sabe ou não sobre a traição de sua mulher com seu melhor amigo.

Nas relações entre *Bolor* e as obras *Sagarana* e *O eterno marido*, um dos aspectos intertextuais que mais sobressai é a assimilação da temática da traição, como ocorre com a canção “La Chevelure” cantada por Maria dos Remédios e que expressa o insulamento de seus desejos pelo marido. Na relação de *Bolor* com a obra *Sonata a Kreutzer*, além do tema da traição, está presente também a metaficcionalidade. Na relação deste romance de Abelaira com as obras *Memória dum pintor desconhecido* e *Imitação dos dias*, também sobressai a metaficcionalidade, em que são questionados os papéis do autor e a mistura de gêneros. O romance de Dostoiévski é citado logo no início da trama de *Bolor*, no segundo fragmento do diário. Assim, na primeira parte desta narrativa, já se instauram as relações entre as duas obras, conforme veremos neste primeiro tópico.

¹ Tradução nossa: “E, pouco a pouco, pareceu-me, que nossos/ membros foram tão confundidos, que eu me tornei você ou que você entrou em mim como/ meu sonho”.

2.1 – LEITURA TRANSFORMATIVA DE *O ETERNO MARIDO*

O romance *O eterno marido* (2003), de Dostoiévski, é conhecido como uma das obras primas deste autor russo e considerado por Gide um de seus romances curtos mais bem acabados. Esta obra foi escrita e publicada na maturidade do escritor, no ano de 1870. Conforme já mencionamos no primeiro capítulo, *Bolor* absorve alguns aspectos de *O eterno marido* (2003) e os transforma. Este tipo de transformação recupera as ações do texto citado e as modifica no texto citante, o que acaba gerando uma transformação também do sentido. Em *Bolor*, se o romance *O eterno marido* não fosse explicitamente citado, seria difícil perceber as relações entre eles. A relação intertextual camufla a presença do texto citado justamente pela criatividade na transformação.

Em *O eterno marido*, a narração da história cria a ilusão de realidade, pois os fatos teriam a possibilidade de acontecer. Em *Bolor*, inicialmente, cria-se este aspecto, contudo, há outros elementos, ao longo da narrativa, que fogem à simples narração da trama pelos narradores e passa a uma reflexão sobre o fazer literário e à problematização de aspectos que questionam essa ilusão: “deliberada indefinição genológica, problematização do estatuto do narrador e das personagens, ironia e (auto)paródia, metaficcionalidade, narcisismo literário, ruptura de protocolos ficcionais, fusão desconcertante do trágico e do farsesco (PEREIRA, 2007, p. 128).

Bolor é uma narrativa narcisista, que questiona a comunicabilidade e a leitura, além de se configurar como um romance dentro do romance: “A gratuidade dos gestos e palavras, os silêncios e os diálogos inacabados ou sem muito sentido, tudo isso faz desta obra um ‘diário’ de incomunicabilidade, incômodo e muito perturbador. Trata-se de um romance dentro de outro romance” (FERREIRA, 2005). O fragmento que cita *O eterno marido* é todo metaficcional, é a parte em que Humberto diz escrever um diário para “desvendar” sua mulher. Esta análise, no entanto, parece ser dirigida a esta própria obra, como se fosse um ensaio crítico deste romance.

Nestas duas narrativas, existe um triângulo amoroso, em que o marido, por um tempo, é enganado, mas descobre o fato e vive um jogo de insinuações com o amante de sua mulher. Esta semelhança possibilita uma aproximação entre a trama desses dois romances, mas *Bolor* transforma o simples triângulo em uma relação mais complexa, conforme veremos neste trabalho.

Em Dostoiévski, a descoberta da traição ocorre após a morte da mulher traidora, Natália Vassílievna. A partir de então, inicia-se uma batalha de insinuações entre o marido traído e o ex-amante da traidora. Estabelece-se, assim, uma relação de desconfiança, medo, amor, ódio e admiração entre as duas personagens, sentimentos esses expostos de forma confusa.

Dostoiévski cria, nesse romance, a figura do bufão, palhaço ou espantalho. Páviel, o marido traído, é sempre mencionado pelo ex-amante de sua mulher e protagonista da narrativa, Vieltchâninov (Aleksiéi Ivânovitch), como um ser desprezível, ora causando pena, ora asco, conforme podemos comprovar nas citações a seguir: “teve um desejo invencível de fazer correr a tranquila, abrir de súbito a porta de par em par e dar de cara com o ‘espantalho’.”; “Páviel Pávlovitch espetou dois dedos por cima da testa calva, como dois chifres, e deu uma risada prolongada e tranqüila”; “Eh, um palhaço bêbado e nada mais!”; “Será ele um palhaço, um imbecil, ou um ‘eterno marido’?”. “Este Quasímodo de T... era suficientemente estúpido e grato para se encher de amores pelo amante da própria mulher” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 31, 77, 87, 93, 127, 186). De acordo com Schnaiderman (2003, p. 206), há, em Páviel, “muito de bufão em seu comportamento, mas é certamente um bufão trágico”.

Como vimos, Vieltchâninov achava ridícula a figura de Páviel. Assim que o reencontra em Petersburgo, não entende por que se sente tão confuso na sua presença. Ele não o reconhece de imediato, mas sente um certo constrangimento quando o encontra nas ruas. Páviel causa repulsa em Vieltchâninov não só pelo fato de usar crepe no chapéu (sinal de luto) e por dar a entender que o persegue pelas ruas, mas também porque provoca nele, de alguma forma, uma sensação conflituosa que ele não compreende.

Em Abelaira, o jogo que instaura confusão e conflito entre as personagens se faz por meio de insinuações escritas nos diários. Humberto provoca sua mulher, Maria dos Remédios, ao deixar o seu diário em casa – provavelmente para que ela o leia – ainda que ele negue este fato. Maria dos Remédios também provoca o marido, escrevendo no diário dele. Aleixo, amigo de Humberto e amante de Maria dos Remédios, provoca sua própria mulher, Leonor, também deixando em casa seu diário para que ela o leia.

A personagem de Dostoiévski, Páviel, foi caracterizada como “eterno marido” porque só se sentia inserido socialmente com a presença de sua mulher, não de Natália propriamente, mas da figura da esposa, razão pela qual gostava que outros homens a

admirassem e abusassem do seu convívio. Os termos “eterno marido” referem-se ao homem que se sente submisso à sua mulher, admira-a pela sua forma sociável e admira também o seu amante, mesmo sem saber ou querer confessar que o amigo seja amante de sua mulher. O marido traído finge não perceber o triângulo amoroso.

Após algum tempo da morte de Natália, Páviel procura se casar novamente para retornar à vida de eterno marido, como justificou para Vieltchâninov: “Sou um ‘eterno marido’! – disse Páviel Pávlovitch, com um sorriso de ironia em relação a si mesmo, um sorriso humilde e submisso.” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 155).

Em *Bolor*, em princípio, parece ocorrer o contrário. Humberto sente-se bem com os amigos e incompleto com sua mulher:

Se falo aqui da Maria dos Remédios e da minha vida com ela é porque algo em nós ficou incompleto, é porque não achamos em nós esse absoluto, essa perfeição que a si mesma se basta. Se escrevo, pois, sobre ela é porque preciso não sei de quê, é porque

[...]

Por que razão o convívio com os meus amigos me dá uma plenitude que tu não me dás, por que razão ao conviver com eles me sinto feliz – e quando olho para ti, imediatamente sinto incompleta a minha vida? (ABELAIRA, 1999, p. 46 e 89).

Na primeira citação, Humberto não conclui sua explicação. Talvez nem ele saiba e não entenda o que sente e o que supõe faltar em sua relação com Maria dos Remédios. Na segunda citação, ao lado de sua mulher, ele sente uma incompletude em sua vida. Seus diálogos não se desenvolviam, enquanto suas conversas com os amigos duravam horas. Esse e outros fatos faziam com que ele, indiretamente, culpasse a esposa de ser a consciência de seu fracasso: “Bem sei: estaria incompleta mesmo sem ti, não és tu a causa do fracasso, mas com os meus amigos não dou por ele, contigo sinto-lhe constantemente a presença. E eu nunca te pedi que fosses a consciência do meu fracasso, Maria dos Remédios!” (ABELAIRA, 1999, p. 89).

Maria dos Remédios fazia questão de escrever, em seu diário, que passava horas conversando com Aleixo. Ao fazer esta declaração, ela se sentia vingada, já que Humberto não tinha assunto com ela. Contudo, ela reconhecia o equívoco desses encontros: “Embrulhávamo-nos em palavras grandiosas, sabiamente filosóficas, sociológicas, morais, fingíamos achar naturalidade naqueles encontros (afinal secretos) e ao mesmo tempo saboreávamos com prazer a certeza de os saber equívocos.” (ABELAIRA, 1999, p. 97).

No livro de Dostoiévski, a mulher traidora, apesar de seu adultério, diz amar o marido, cuida dele e o defende das críticas dos amantes. Natália exigia dos rapazes que frequentavam sua casa respeito por Páviel; ela não deixava que ninguém o ridicularizasse em sua presença. Segundo sua concepção, ter um amante não era uma traição, mas uma valorização do marido.

Em *Bolor*, o relacionamento de Humberto com sua mulher nasceu em meio à traição. Ele a conheceu, bem como sua primeira esposa Catarina, em um trote telefônico. As duas amigas, por acaso, ligaram para a casa dele para brincarem um pouco e passar o tempo. No trote, marcaram um encontro. As duas tiraram a sorte para saber quem iria. No segundo encontro, quem compareceu não foi a mesma mulher, mas a outra amiga. Assim, as duas se revezavam nesse jogo em que se passavam pela mesma pessoa. Humberto aceitou a brincadeira e parece ter gostado da situação. Depois de um certo tempo, decidiu se casar com Catarina, o que deixou Maria dos Remédios enciumada.

Após a morte da primeira mulher, Humberto se casou com a ex-namorada que renegara em função da outra. Depois de seis anos do segundo casamento, soube do envolvimento de Aleixo com a mulher de um amigo. Imediatamente, sentiu-se o marido traído. Contudo, ele desconfiou que Aleixo se referia a Catarina, mas não demonstrou nenhuma reação. A relação de Humberto com as duas mulheres e com Aleixo – que entrara no jogo depois de o triângulo ter-se formado, ainda na época do namoro – remete à ideia de “eterno marido”, criada por Dostoiévski:

Decidira [Aleixo] introduzir um novo dado naquela máquina de jogar às escondidas (apetece-me dizer: naquela combinatória ou naquela máquina de calcular que os três constituíam): fazer-me passar por *ele*, assim como elas se faziam passar por *ela*. (ABELAIRA, 1999, p. 128, grifos do autor).

No primeiro dia descrito no diário, esboça-se a relação dos três envolvidos, para já apresentar a condição de Humberto: amar mulheres que o dividiam e que, depois, passaram a se dividir também com seu amigo. No segundo dia, é feita a referência ao livro de Dostoiévski, lido por Maria dos Remédios. O estudo deste romance, por nós, ajuda a compreender um aspecto que passaria despercebido, o fato, como já dissemos no parágrafo anterior, de que Humberto seja um eterno marido.

No fragmento seguinte, após ao da citação de *O eterno marido*, depois que Aleixo confessa ser amante da mulher de um de seus amigos, Humberto sonha com Alexandre

Herculano, com este autor pedindo-lhe seu apoio. Não é revelado qual é o tipo de apoio, mas Humberto pensa em dizer “não conte comigo”. Tal sonho parece remeter-se à traição do amigo, que acabara de fazê-lo cúmplice. O pior é que ele se sente cúmplice de um “crime” cometido contra ele próprio. No final do fragmento, Humberto comenta: “Sem querer, sem dar por isso, surpreendi-me a raciocinar deste modo: 'Porque vieste? Eu vivia em paz, sim, vivia em paz, sabedor de que nada poderia fazer, crente de que era por isso que nada fazia. Por que vieste?’” (ABELAIRA, 1999, p. 50). Estas palavras dão a entender que a confissão de Aleixo abalou a “paz” de Humberto. Antes ele desconfiava, mas nada podia fazer com meras desconfianças. Com a confissão e, talvez, uma “quase” certeza da traição, ele deveria tomar uma decisão, o que o incomodava.

No segundo fragmento do diário do dia 13 de dezembro, há uma ênfase em relação ao romance de Dostoiévski, ao citá-lo cinco vezes. Em todas essas citações, é Maria dos Remédios quem está com o livro: “Dividida entre o *Eterno Marido* e o rádio, ambos abertos, ambos irresistíveis”; “inútil seguir o teu gesto de afastar o *Eterno Marido* para melhor ouvires o Lopes Graça”; “Esquecendo o Dostoiévski sobre os joelhos”; “Ela poisa o *Eterno Marido*”. Maria dos Remédios aparece ora atenta à leitura, ora distraída com alguma outra coisa: “lendo sem ler” (ABELAIRA, 1999, p. 19, 21 e 23). Todas as menções ao livro mostram que ela não se dedica exclusivamente a ele. A relação da mulher com este livro faz lembrar sua relação com o próprio marido. Ela divide a leitura do livro com várias ações que remetem à traição ou ao ciúme, como veremos mais à frente.

Humberto tenta “ler” Maria dos Remédios, por isso observa tudo o que ela faz para registrar em seu diário, criado, segundo ele, para esse fim: “observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica, esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem).” (ABELAIRA, 1999, p. 19). Na realidade, Maria dos Remédios parece intimidar o marido, razão que explicaria o fato de eles terem perdido o contato um com o outro: “entre nós se perdera (se perdeu) o contacto profundo que tornaria inútil este diário (escrevo em vez de conversar)” (p. 136). Se Maria dos Remédios fosse o que Humberto tenta nos transmitir, algo sem importância para ele, com quem ele não gosta de conversar (não gosta ou tem medo), ele não se daria ao trabalho de desvendar o mistério que é essa mulher. O casamento, para Humberto, ainda que não o admita nesse momento de sua vida, era uma necessidade, como o era para Páviel.

Humberto casou-se com Catarina apesar de as duas amigas saírem ao mesmo tempo com ele. A primeira esposa parece não o ter atraído tanto, ainda que Humberto não tivesse esta percepção. Ele aceitou o jogo das duas mulheres, fingindo-se de inocente, deixando-se levar pela fantasia criada no dia do trote telefônico. Durante o namoro, os quatro envolvidos passaram a viver uma situação imaginária, que se reiniciou após o desgaste do segundo casamento, razão pela qual os envolvidos criaram os diários.

Durante o namoro, quando as duas mulheres se faziam passar pela mesma pessoa, usavam o pseudônimo Julieta. Os dois homens, sem que Humberto soubesse, também se faziam passar pela mesma pessoa, cujo pseudônimo era Daniel. Talvez Humberto tenha desconfiado, no passado, assim como estava desconfiando no presente, da traição de Catarina. Talvez tenha sido por este motivo que a escolheu para se casar. Ele se fazia de inocente, mas, no fundo, muitos indícios mostram que ele desconfiava do envolvimento de Aleixo com sua mulher: “De pista em pista, acabaria por adivinhar as preocupações mais profundas, aquelas que ele mais desejava esconder – talvez a traição da mulher amada.” (ABELAIRA, 1999, p. 62). Possivelmente, esta situação o agradava.

Outro aspecto que aproxima *Bolor* de *O eterno marido* é a descoberta da traição da mulher. Neste romance, foram as cartas de Natália para seus amantes que fizeram Páviel descobrir quem de fato era sua mulher. Em *Bolor*, é uma declaração indireta de Aleixo que faz Humberto desconfiar da traição de sua falecida esposa. Um eterno marido precisa de evidências explícitas para descobrir a traição de sua mulher. Natália escrevia cartas para seus amantes e as respostas recebidas, ou as cartas que resolveu não enviar, ela as escondia em um cofrezinho. Somente após sua morte, Páviel as viu e descobriu o óbvio, isto é, a razão pela qual sua casa era tão frequentada por rapazes. Descobriu, também, que sua única filha era de outro homem, o rapaz que tratou como verdadeiro amigo, Vieltchâninov (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 192). Quando Aleixo confessa ser amante da mulher de um de seus amigos e Humberto sente ser ele mesmo esse amigo traído, como já comentamos, ele não desconfia de sua atual mulher, mas da mulher morta, conforme podemos observar no fragmento que se refere a um convite feito por Aleixo para que Humberto fosse ao seu atelier:

Num dado momento, tiraria de dentro de um armário uma tela antiga, um retrato da Catarina. E eu em silêncio, ou dizendo somente ‘Eu sei...’ – “Sabias? Tinha a certeza, lia nos teus olhos que sabias, senti durante todos estes anos a tua dúvida, quantas vezes desejei que cortasses relações comigo, que...” – “Quem foi o culpado? Tu ou ela?” (ABELAIRA, 1999, p. 63).

Nesse diálogo hipotético de Humberto, ele imagina que Aleixo o convidou para ir ao seu atelier para lhe mostrar alguma prova de seu relacionamento com Catarina, mas Aleixo o levou para mostrar uma tela em que havia pintado uma mulher de belo rosto, porém de corpo cheio de chagas, com um cão chagado a lamber-lhe as feridas. Aleixo parece gostar de incomodar. Mas disfarça este incômodo. No outro dia, quando Humberto retornou ao atelier, as chagas tinham desaparecido. Humberto sofre mais uma surpresa, Aleixo confessa que havia beijado os joelhos da amante. Nesse momento, as suspeitas de Humberto de que Catarina o traía caem por terra. A amante não estava morta, como Aleixo havia declarado antes.

Em nenhum momento, porém, Humberto diz que a mulher traidora é Maria dos Remédios. Contudo, esta personagem teme que Humberto passe a desconfiar dela: “Será por desconfiar de nós e procura sugerir-me, disfarçadamente, que és um sedutor profissional das mulheres dos amigos?” (ABELAIRA, 1999, p. 133). Esse temor tem fundamento, pois quando Humberto diz a ela que suspeita de Catarina tê-lo traído no passado, ele a observa “atentamente, procur[ando] surpreender um sinal, pequeno ou grande, de perturbação.” (p. 146). Neste momento, ele procura uma pista, nos gestos ou nas palavras de sua mulher, que a denuncie, mas não lhe diz nenhuma palavra, talvez por causa de uma conversa que tiveram tempos atrás. Maria dos Remédios disse a Humberto:

– Muitas vezes reparei – continuou a Maria dos Remédios –, és capaz de conversar longamente com uma pessoa sem olhar para ela. Eu preciso de lhe ver os olhos, de saber como reage... Para ti, só as palavras unem as pessoas, só elas permitem a comunicação. Já tinhas pensado nisso?” (ABELAIRA, 1999, p. 36).

Mais à frente, ela continua a dizer ao marido: “– Aprende a olhar, pois as palavras são cegas, são surdas, não têm sabor, nem tacto” (ABELAIRA, 1999, p. 36). Talvez estas palavras tenham feito com que ele buscasse uma resposta nos gestos dela, mais do que em suas palavras.

Humberto – ao ser interrogado por Maria dos Remédios, sobre a razão de ele se preocupar com a traição de uma mulher morta, no caso, Catarina – confessa que o pior na suposta traição foi o silêncio da falecida. Ele ainda diz que, se, ao contrário, ela tivesse confessado, teria ficado na dúvida quanto à decisão que tomaria em relação ao casamento dos dois: “Não sei... Talvez me fosse embora, talvez não... – Hesito um momento. – Sim, teria

ficado feliz. Ia-me embora, ia recomeçar vida nova. E tinha um bom argumento, compreendes? Não, não sei...” (ABELAIRA, 1999, p. 147). Esta reação de dúvida de Humberto é típica de um eterno marido, mas deixa Maria dos Remédios ainda mais temerosa de confessar ou não a sua traição. Na primeira oportunidade que teve de confessar – após o encontro com a mulher de Aleixo, que a ameaçara dizendo que ligaria para Humberto para lhe contar tudo – apesar do medo de ele já saber, ela nega a traição:

– Já alguma vez me enganaste?

E sem querer respondi-te:

– Não.

Tu, que decerto sabes alguma coisa; tu, que desta vez me ofereceste a oportunidade de dizer tudo sem receio; tu, que a partir de agora, e definitivamente, perderás a confiança em mim – em mim, em cujos brincos, em cujo relógio, descobriste uma mulher igual a milhares de outras mulheres. (ABELAIRA, 1999, p. 167).

Humberto tenta esconder que ama Maria dos Remédios, mas tudo indica que se importa muito com ela. Ele também tem uma aproximação forte com o melhor amigo: “Acho-me inteiramente satisfeito depois de uma hora de conversa com o Aleixo” (ABELAIRA, 1999, p. 46). Na época em que desconfiava da primeira mulher, Catarina, o diário faz Humberto refletir sobre quem foi o traidor:

“Quem foi o culpado? Tu [Aleixo] ou ela [Catarina]?” Subitamente, agarrava-me à esperança de haver um *culpado* – um só – e que o culpado fosse ela, não aquele homem ali na minha frente, aquele meu amigo, amigo já antes de eu conhecer a Catarina, meu amigo tantos anos passados. (ABELAIRA, 1999, p. 63, grifos do autor).

Nesta citação, Humberto parece dar a entender que nunca amou Catarina, ele a preferia em relação ao amigo. Após sua morte, ele não demorou muito para se casar com Maria dos Remédios. O interessante é que depois de alguns anos juntos, desejou a morte desta segunda esposa. Em *Bolor*, é o marido quem quer que a mulher morra, para que a vida dele recomece. Em *O eterno marido*, a morte de Natália, para Páviel, foi a sua ruína pessoal.

Um eterno marido, em princípio, não duvida de sua mulher, até que a desconfiança seja despertada, como ocorreu com Humberto, quando Aleixo revelou que realizara o desejo de beijar os joelhos de sua amante:

- Essa tua aventura...? Tenho pensado muitas vezes... Foi a tua consciência, foi tua a coragem de pôr um ponto final? Ou foi ela? [...]
- Beije-lhe os joelhos, um dia destes...
- Não tinha morrido? – Subitamente, e embora morta há muitos anos, a Catarina deixava de me ter sido infiel, as pedras do meu colar tornavam-se verdadeiras precisamente por serem falsas. (ABELAIRA, 1999, p. 66).

Neste momento, confirma-se a desconfiança de Humberto, não em relação a Catarina, mas a Maria dos Remédios. Assim como em *O eterno marido*, em *Bolor* há um jogo de palavras alusivas entre as personagens. Maria dos Remédios provoca Humberto com diversas declarações que escreve em um diário – o qual escreveu para imitar o do marido – que quase sempre fica exposto para que ele o leia. Ela, também, escreve no diário dele. Contudo, ele finge não ver, ou não vê de verdade, conforme ela nota uma certa noite: “Ontem à noite segui com atenção todos os teus gestos, Humberto. Folheaste cuidadosamente este caderno de diante para trás, à procura da primeira página em branco, de modo a que os teus olhos não fossem obrigados a ler as minhas palavras.” (ABELAIRA, 1999, p. 102). Nesta citação, compreendemos o porquê de Humberto apenas desconfiar de sua mulher, apesar de ela escrever com todas as letras, no diário dele, que o trai.

Ele não lê o que ela escreve em seu diário, pois cumpre a promessa de não olhar o que já escreveu até chegar à página 115 de seu caderno. Ele estranha quando ela, em uma noite, repete o que ele escreveu em seu diário: “terias lido o meu diário, Maria dos Remédios? Impossível: nunca me esqueci dele em casa.” (ABELAIRA, 1999, p. 113). Nas duas citações anteriores, há uma certa justificativa para o fato de Humberto não saber que sua mulher escreve em seu diário. Nos diálogos face a face, o casal não se fala abertamente. São feitas as mesmas insinuações que aparecem no diário, mas, em geral, não há tanta provocação em relação à traição como ocorre de forma escrita. Falta, ao casal, comunicação, conforme comenta Maria Luiza Ritzel Remédios (1986, p. 203): “Dissolve-se o casamento por falta de comunicação entre os parceiros. Sem diálogo e por simples hábito bem como por causa do medo da solidão, eles permanecem juntos”. Assim, permanecem juntos por comodidade.

Maria dos Remédios, apesar de ter feito a promessa de não mais escrever no diário de Humberto, quando nota a ansiedade do marido por algum motivo que parece ser sério, quebra a promessa. Após perceber que ele desconfia de algo, ela torna a escrever no diário de Humberto para provocá-lo. Talvez Aleixo tenha comentado com ela sobre a conversa dos dois, sobre sua confissão de que beijou, finalmente, os joelhos da amante. Como sempre, ela teme falar pessoalmente com o marido:

Falto à minha promessa, Humberto, recomeço: vejo-te, não sei (como poderia saber?) se torturado ou não, mas, de qualquer maneira, apreensivo – e ignoro porque não te abres com a tua mulher, não lhe perguntas **a verdade**: eu dir-te-ia a verdade. Talvez nos separássemos, talvez não. Mas uma sombra desapareceria dos nossos sonhos e ao menos uma vez na vida teríamos sido absolutamente sinceros, eu sentir-me-ia finalmente liberta. **E não te digo a verdade** – eu que te amo, Humberto –, pois **não tenho a certeza de desejares sabê-la, talvez prefiras a mentira**. (ABELAIRA, 1999, p. 72, grifos nossos).

Conforme notamos nesta citação, as personagens envolvidas na traição não se falam abertamente. Nos romances *Bolor* e *O eterno marido*, as personagens se insinuam apenas. Neste romance de Abelaira, sempre que são mostrados, nos diários, os diálogos entre Humberto e Maria dos Remédios e Humberto e Aleixo, o discurso é velado, com duplo sentido, ou enigmático. Eles tentam enganar um ao outro, como fez Maria dos Remédios quando escreveu, no diário de Humberto, pela primeira vez, a declaração de que o traía. Apesar de declarar a traição, ela informa que o trai com outra pessoa, outro amigo do marido: “O Guilherme faz parte dessas coisas sem as quais eu não poderia viver. E vivo somente com meia coragem, desejosa há muito tempo de falar-te assim (mas hesitando: sofrerias, não o ignoro).” (ABELAIRA, 1999, p. 76). Em outro fragmento à frente, ela confessa que usou o nome de outro amigo de Humberto no lugar do nome de seu verdadeiro amante: “Ontem não te disse: aquela conversa com o Aleixo (porque lhe tenho chamado Guilherme?) passou-se no *atelier* dele.” (p. 95).

Nunca se sabe ao certo se o texto do diário é confiável. Todo ele é polifônico e dialógico, pois as personagens se passam umas pelas outras e tentam imitar o seu estilo discursivo. O texto expõe diferentes vozes, a do enunciador e a da pessoa por quem ele se passa. Se não fossem as declarações de que os narradores se passam pelas outras personagens-narradoras, talvez não soubéssemos desta troca de identidade e das relações dialógicas na escrita dos diários:

Mas tenho escrito sobre ti — acreditas? —, já enchi cento e quinze páginas à procura de saber o que tu não me dizes — a tua vida íntima, o fundo inviolável da tua pessoa.

Explico-me melhor: tens um diário, não tens? Muitas vezes à noite não estudas os processos do dia seguinte, escreves num caderno igual a este (este é que é igual ao teu). E eu — sabes? — reconstituo o teu diário, procuro meter-me na tua pele para imaginar o que escreves. Se o faço, se procuro transformar-me em ti de modo a adivinhar o que em mim, tua mulher, me

escapa, é afinal porque te... suspendo a caneta, não deixo escorrer sobre o papel a palavra que dela ia a desprender-se, substituo-a (ouves-me, tu de quem escondo religiosamente este caderno?) por estoutra, também verdadeira (ABELAIRA, 1999, p. 104-105).

Ao estudar *Bolor*, Maria Luiza Ritzel Remédios afirma que esse romance – à semelhança de outras narrativas portuguesas de sua época, década de 1960 – tece relações dialógicas a ponto de consciências e vozes de narradores e personagens se encontrarem em um mesmo nível de igualdade:

É, pois, a partir da vacuidade das relações que surge a nova narrativa portuguesa. Deixando de lado a cronologia e o narrador onisciente, que lhe davam estabilidade e univocidade, apresenta-se num processo de descontinuidade, multifacetada numa série de **relações dialógicas** em que todas **as consciências e vozes se encontram no mesmo plano de igualdade**. (1989, p. 212, grifos nossos).

Apesar de haver um intenso entrecruzamento de vozes em *Bolor*, nada é declarado abertamente, a não ser nas escritas dos diários, quando uma personagem quer provocar outra. Porém, no jogo de uma personagem se passar pela outra, nada fica esclarecido. Não podemos confiar se as personagens realmente são as escritoras e as narradoras que declaram ser. Pode ser Humberto que finja ser Maria dos Remédios e Aleixo, ou é ela quem finge ser os dois, ou Aleixo que se passa pelo amigo e pela amante, ou pode ser, ainda, que cada um escreva seu próprio diário:

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto: ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (ABELAIRA, 1999, p. 115).

Para nos confundir ainda mais, no fragmento “Sem data” da página 106, há uma nota do editor. Nela, podemos também entender que há a pressuposição de que ele tenha recolhido os diários, feito a editoração e os tenha organizado em uma sequência cronológica para publicá-los em um único livro (ABELAIRA, 1999, p. 106). Mas, de qualquer forma, os narradores não são confiáveis.

Em *O eterno marido*, por sua vez, o narrador onisciente não deixa dúvidas sobre a veracidade do que narra; a única dúvida consiste sobre o que as personagens sabem ou não,

aspecto que mantém uma tensão no romance. No romance de Abelaira, as dúvidas sobre a traição e sobre quem são os verdadeiros autores do diário se arrastam, não são esclarecidas no decorrer da narrativa. Já no final do romance de Dostoiévski, as dúvidas sobre os acontecimentos que envolvem a traição, acontecimentos anteriores ao tempo presente da narrativa, são reveladas.

Outra relação existente entre os dois romances: refere-se a um dos aspectos muito estudado por Bakhtin no conjunto da obra de Dostoiévski, o dialogismo, aqui entendido como discursos que se cruzam. Assim como ocorre na obra do romancista russo, em *Bolor*, também, as palavras são bivocais. Nos romances dialógicos, a voz do autor se faz ouvir em pé de igualdade com as vozes do narrador e das personagens. Por outro lado, as vozes do narrador e das personagens entrecruzam-se nos discursos de cada um. A condensação dos diálogos, na composição do romance, é denominada por Bakhtin de grande diálogo:

No interior desse grande diálogo ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso (BAKHTIN, 1981, p. 34, grifos do autor).

Como vimos, em *Bolor*, a bivocalidade faz com que, em muitas partes do texto deste romance, não saibamos quem está narrando. Os narradores mentem sobre a verdadeira identidade de quem narra. Em *O eterno marido*, os diálogos e gestos carregados de insinuações e provocações torturam as personagens e o leitor. A palavra bivocal, em que a voz do outro está presente no discurso de uma personagem, em uma enunciação verbal ou apenas em seu pensamento, é uma constante no romance de Dostoiévski. Páviel não só insinua verbalmente, como também faz gestos, para mostrar a Vieltchâninov que ele sabia sobre a traição, enquanto Vieltchâninov tenta imaginar o que Páviel falará:

Páviel Pávlovitch **agarrou de repente a testa com a mão** e passou alguns instantes naquela posição. **Vieltchâninov teve a impressão** de que, um instante mais, e ele diria a palavra *derradeira*. Mas Páviel Pávlovitch não disse nada; **apenas olhou para ele e sorriu placidamente, com toda a boca**. Era o mesmo sorriso ladino e cheio de subentendidos de antes. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 85, grifo do autor e grifos nossos).

Há, também, um discurso provocador por parte de Vieltchâninov. As insinuações desta personagem, contudo, deixam transparecer, ao mesmo tempo, medo e impaciência. Porém, ele mantém as insinuações porque seu maior interesse era descobrir se Páviel tinha conhecimento da traição:

– E quando estava vindo para Petersburgo? – não se pôde mais conter Vieltchâninov, **percebendo todo o caráter monstruoso da sua curiosidade.**

– Também quando estava vindo para Petersburgo eu o considerava a pessoa mais digna. Eu sempre o respeitei, Aleksiei Ivânovitch – Páviel Pávlovitch ergueu os olhos; contemplava agora o adversário com franqueza, sem o menor indício de perturbação. **Vieltchâninov teve, de repente, medo:** decididamente não queria que algo acontecesse, ou que ultrapassasse determinado limite, **tanto mais que ele mesmo provocara a explicação.**

– Eu estimava-o muito, Aleksiei Ivânovitch – disse Páviel Pávlovitch, como se bruscamente se decidisse a falar. – Estimei-o também durante todo aquele ano em T...

[...]

Chega, por favor, Páviel Pávlovich – balbuciou ele, corando, presa de uma impaciência irritada. [...] É tudo um absurdo: ambos somos gente viciosa, subterrânea, vil... E – quer, quer? – vou demonstrar-lhe, neste instante, que não apenas não me estimava, mas odeia-me com todas as suas forças, e que mente sem o saber (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 158-159, grifos nossos).

Em *Bolor*, Aleixo também provocava Humberto. Em várias situações, Aleixo deixou o amigo preocupado: quando disse que a sua amante era a mulher de um de seus amigos e, principalmente, quando confessou ter beijado os joelhos dela, depois de ter feito Humberto acreditar que ela estava morta (ABELAIRA, 1999, p. 66).

Alguns detalhes demonstram claramente a relação entre *Bolor* e *O eterno marido*, como, por exemplo, os nomes dos amantes. Abelaira cria uma espécie de anagrama com o nome Aleksiei – Alexei, em uma edição traduzida por Costa Neves, de 1944 – ao criar Aleixo.

Outro aspecto é a coincidência de uso do “T”. Em Dostoiévski, conforme já foi dito, essa letra refere-se à cidade onde moravam Páviel e Natália, nomeada, talvez, apenas com a inicial de seu nome: “Estimei-o também durante todo aquele ano em T...” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 158). Em Abelaira, a obra finaliza-se com um “T” maiúsculo, em um diálogo, como se fosse o início de uma palavra que ficou incompleta. Há diversas hipóteses para a significação desta letra no final do livro. Ela pode se referir a um “tudo” exposto, anteriormente, no diálogo, ou a uma representação simbólica. Na cultura gótica, pelo

fato de esta letra ter o formato de cruz, este símbolo era usado para representar o sofrimento, a dor ou a angústia²:

— Porque casaste comigo em vez de casar com outra? Porque me escolheste a mim como imagem da vida quotidiana, ponto de referência em relação ao qual uma diferente vida é possível – vida, parêntesis, na realidade inútil de todos os dias? Porque me sacrificaste ao casares comigo, em vez de casares com outra? Outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho...? — Pausa. — Porque casei contigo? Porque te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu não tivesse casado contigo serias o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? — Pausa. — Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora **tudo** continuasse igualmente errado?
— T (ABELAIRA, 1999, p. 170, grifo nosso).

O termo “tudo” é recorrente em *Bolor*, nas escritas de Maria dos Remédios, ela sempre usava este termo para mostrar a Humberto que ele não era tudo para ela. No entanto, esta palavra, usada repetidamente, parece mais uma tentativa de convencimento próprio ou um amargo desabafo: “tu, o centro, o fim da minha vida, não és **tudo** — mas poderás, poderá alguém ter a pretensão de ser **tudo**? Não és **tudo**: além de ti, há muitas coisas [...] Terás coragem de aceitar que não és **tudo** — tu, fatalmente sabedor de que não és **tudo**?”; “não me dás **tudo** — e é normal que assim seja (ninguém dá **tudo**, neste mundo não há absolutos). Mas que devo entender pela palavra **tudo**?”; “— Como duvidar? No fim de **tudo**, ao cabo de **tudo** — (‘E que é **tudo**?’ poderia eu ter perguntado)” (ABELAIRA, 1999, p. 75-76, 93, 97, grifos nossos).

Na citação recuada acima, da página 170, pelo discurso apresentado neste último fragmento do diário, pode-se inferir que ele tenha sido escrito por Leonor, mulher de Aleixo. Pelo que tudo indica, refere-se ao texto que ela escreveu no diário do marido, informação dada a Maria dos Remédios, quando esta perguntou se ela já havia escrito no diário dele e o que escrevera:

— Gostava de saber — acrescenta — por que razão me deixou ler o diário.
— Escreveste nele alguma vez?
— Escrevi.
— Qualquer coisa como “por que não sonhas comigo?”
[...]

² Informação disponível em: <http://goticuseternus.blogspot.com.br/2010/07/cruz-tau.html>

— Que havia de ser? Qualquer coisa como “por que não sonhas comigo, Aleixo?” (ABELAIRA, 1999, p. 164-165).

Podemos inferir que esse T – no final do romance, logo após este desabafo de “Leonor”, supostamente – pode representar as duas hipóteses. Pode se referir ao termo “tudo” muito recorrente no discurso de Maria dos Remédios, já que ele é muito utilizado em todo o livro e aparece no parágrafo anterior. Não se pode esquecer que os travessões podem indicar um diálogo face a face ou um diálogo que foi registrado no diário. Pode-se deduzir que Leonor e Aleixo estejam conversando. Se assim for, o “T” foi pronunciado por Aleixo, o que pode indicar uma frase iniciada. E se a pergunta de Leonor foi: “Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora **tudo** continuasse igualmente errado?”, Aleixo pode ter confirmado que “tudo” continuava errado. Assim, este “T”, também, pode representar o sofrimento de alguém que sente perder a pessoa amada. Outra possibilidade é que este diálogo pode ter ocorrido entre Humberto e Maria dos Remédios.

Em um dos últimos fragmentos de *Bolor*, Humberto, na pele de Aleixo – se esta não for uma informação falsa – fala um pouco sobre Leonor:

Porque com a minha mulher, a mulher com quem vivo há tantos anos, de quem tenho dois filhos, não é fácil revelar-me tal qual sou ou imagino ser. Ela julga conhecer-me, eu julgo conhecê-la. E muitas vezes eu próprio me sinto ser como ela pensa que sou. Quando estou com ela, mesmo sem querer, faço sempre, digo sempre, as coisas que ela espera, as coisas que fazem parte dos nossos hábitos, da nossa casa, seria preciso um terrível esforço para quebrar a rotina das expectativas da minha mulher. (ABELAIRA, 1999, p. 117).

Leonor, típica dona de casa, também leu o diário do marido, assim como o fez Maria dos Remédios. Aleixo – talvez intencionalmente, querendo “quebrar a rotina das expectativas” – deixou seu diário em casa para que sua mulher lesse a explícita confissão de sua traição. Após descobrir “tudo”, ela decidiu telefonar para a amante do marido.

A primeira reação de Maria dos Remédios foi correr para o atelier de Aleixo, mas não teve coragem de lhe contar o que se passava. As duas mulheres haviam marcado um encontro. Apesar das ameaças de contar a traição para Humberto, quem sai tripudiada é a própria mulher traída. Ela também sonha com uma vida nova, mas ao lado do Aleixo. Contudo, tem medo de sonhar por achar que um homem não sonha com a própria mulher, conforme está registrado no último fragmento de *Bolor*.

No último fragmento, há uma quase repetição do mesmo discurso que Leonor disse para Maria dos Remédios quando se encontraram. O “T”, que remete a história de *Bolor* à de *O eterno marido*, pode também indicar que Leonor se enquadra no conceito de Dostoiévski. Ela sempre desconfiou dos casos de traição de seu marido, inclusive, ela própria havia sido um: “Não é verdade que eu não sou a primeira mulher do Aleixo e que ele começou a sonhar comigo quando ainda vivia com a outra?” (ABELAIRA, 1999, p. 164). Quando, porém, descobriu evidências da traição de Aleixo, da mesma forma como fez Páviel, quis ouvir a confissão da boca da própria amante. Queria puni-la, mas não consegue. Leonor se configura como uma “eterna mulher”.

Outra característica que aproxima os romances é a referência a títulos de obras literárias, as quais podem colaborar para a compreensão do texto citante. O discurso carregado de insinuações, na primeira conversa efetuada por Páviel e Vieltchâninov, faz entender que Páviel sabia do envolvimento do amigo com sua mulher. A narrativa *A provinciana*, de Turgueniev, citada e comentada no livro de Dostoiévski – assim como ocorre em *Bolor*, ao citar *O eterno marido* – antecipa o tema da traição ali velada, uma vez que nesta parte do livro em que ela é citada, o leitor ainda não sabe sobre o envolvimento de Vieltchâninov e Natália.

Um elemento que se deve destacar em *O eterno marido* é que nele há referência, também, à perda da memória. Esse detalhe auxilia a construção do enredo porque prepara toda a situação para que o leitor compreenda o fato de Vieltchâninov não reconhecer Páviel Pávlovitch, quando o vê nas ruas de Petersburgo. No entanto, mesmo não o reconhecendo, Vieltchâninov se sente incomodado com a presença desta pessoa.

Nos diários, é mais usual a menção à memória, uma vez que um dos aspectos estruturais desse gênero é registrar os fatos para não se perderem no esquecimento. No romance *O eterno marido*, como já foi dito, a falta de memória do protagonista parece justificar o fato de ele não se lembrar do marido de sua ex-amante, aspecto que aumenta a tensão no livro:

Havia muito, por exemplo, que Vieltchâninov se queixava da perda de memória: esquecia a fisionomia de gente conhecida, que, ao encontrá-lo, se ofendia com isso; um livro que lera meio ano atrás era, às vezes, esquecido completamente nesse período. Pois bem, apesar dessa evidente e cotidiana perda de memória (que muito o preocupava), tudo o que parecia referir-se a um passado distante, tudo o que chegara a esquecer completamente durante dez a quinze anos, tudo isso, às vezes, vinha-lhe bruscamente à lembrança, mas com uma tão surpreendente exatidão de impressões e pormenores, que era como se vivesse novamente aquilo. Alguns dos fatos lembrados estavam

a tal ponto esquecidos que lhe parecia milagrosa a própria possibilidade de recordá-los. (DOSTOIÉVISKI, 2003, p. 13).

Em *Bolor*, no fragmento do dia 13 de dezembro, em que é citado *O eterno marido*, Humberto relaciona a memória com o tempo, ao analisar Maria dos Remédios: “Para ti os dias escoam-se velozmente, tão velozmente que a tua memória não consegue fixá-los, adivinho bem?” (ABELAIRA, 1999, p. 21). É justamente nesta parte que Humberto tenta desvendar sua mulher, analisando seu relógio – marcador temporal: “Olho-a num relance e, para além de uma tranquila e difusa mancha verde no meio de superfícies claras e inquietas (mãos, pernas, rosto, cabelo), o que descubro, o que me fala, o que vejo é o seu relógio de pulso, grande e redondo”. E mais adiante: “hei-de por completo desvendá-la nesse relógio grande e redondo”. (p. 19 e 20).

Humberto estabelece uma relação de semelhança entre o relógio e Maria dos Remédios: “Redondo como os teus ombros, e curva serena das tuas pernas – altas, grandes, mulher sem nome, mulher desconhecida e longínqua, de quem ainda não sei a cor dos olhos, necessariamente grandes, redondos.” (ABELAIRA, 1999, p. 21). Nessa comparação, Maria dos Remédios é descrita como tendo o corpo inteiro, grande e redondo como o relógio. Um pouco à frente, no entanto, o narrador diz que o corpo dela rejeitou o relógio como se fosse um corpo estranho. Humberto, ao analisar este objeto de sua mulher, pensou que a conheceria melhor. Ele achava que a escolha daquele relógio revelaria a sua personalidade. Mas teve uma surpresa: em vez de descobri-la, descobre-se. Quem presenteou Maria dos Remédios com aquele relógio foi ele. O objeto parece-se com ele.

À semelhança de Páviel – quando se enamorou da adolescente Nadiejda Fiedossiêievna (Nádia) e a presenteou com uma jóia cara para impressioná-la –, Humberto comprou o relógio para também impressionar a mulher: “quis comprar-te mais do que conhecer-te, Maria dos Remédios?” (ABELAIRA, 1999, p. 23).

Esta comparação de Maria dos Remédios com o relógio foge a uma simples escrita confessional própria de um diário para se aproximar à metaficcionalidade de um ensaio crítico. Esta análise da mulher pode ser estendida à análise desta obra literária. No trecho:

Recuso, recuso-me a escutá-la, mulher provisoriamente misteriosa, recuso-me a saber tudo quanto sei [...], hei-de por completo desvendá-la nesse relógio grande e redondo, [...]. Porque esse relógio já foi assimilado pelo teu corpo, Maria dos Remédios, bate com o ritmo do teu pulso, está certo (contigo), fala involuntariamente uma linguagem sem disfarces, como

involuntariamente falam hoje, ao fim de quarenta séculos, as pirâmides do Egito. (ABELAIRA, 1999, p. 20).

Esta citação também pertence ao fragmento em que é citado *O eterno marido*, obra que foi assimilada por *Bolor* e que, ao contrário deste romance, “fala uma linguagem sem disfarces” que ajuda a entender esta “misteriosa” obra de Abelaira. Contudo, para nós, leitores, esta obra misteriosa não parece ter nada de “provisória”, o que soa mais como uma indicação irônica.

Por outro lado, o romance de Dostoiévski também contém sutilezas na linguagem das personagens que somente são desvendadas no final do romance. Percebemos que esta obra não é simples, também apresenta seus disfarces. Assim como o relógio foi comparado às pirâmides do Egito, como se estas não tivessem mais disfarces (mas sabemos que elas não foram completamente compreendidas), seria ingênuo da nossa parte dizer que *O eterno marido*, também, não é carregado de disfarces.

Se continuarmos com esta analogia, a seguinte citação pode ser reveladora: “Mas precisamente porque nele cabias [no relógio], precisamente porque nele te reconheceste: não já um relógio mas uma ratoeira pronta a prender-te, pronta a **entregar-te sem segredos aos meus olhos**, às minhas mãos, **ao meu desejo de te conhecer** e amar” (ABELAIRA, 1999, p. 20, grifos nossos). O relógio, se compreendido como as obras citadas, pode ajudar ao leitor a conhecer melhor o romance *Bolor*.

Humberto também analisa um brinco usado por sua mulher. Ele a compara a tantas mulheres que também compraram este mesmo brinco fabricado em série. Zilberman (1993, p. 26), ao analisar as comparações feitas por Humberto, entre Maria dos Remédios e os enfeites que ela usa, observa o valor retórico de cada comparação:

O primeiro deles [objetos usados por Maria dos Remédios] é seu relógio, elevado a metáfora para descrever o mecanismo inexplicável, ‘silencioso, hermético, corpo estranho’ (p. 77), em que ela se converteu. Mais adiante são os brincos que falam sobre a portadora, numa relação agora metonímica entre proprietário e propriedade, revelando-a igual às demais mulheres, por vestir enfeites vulgares e bastante comuns às pessoas de seu sexo. (ZILBERMAN, 1993, p. 26).

Se, à maneira do relógio, também tomarmos os brincos como uma alusão às obras citadas, podemos considerar que a comparação – feita por Humberto, entre Maria dos Remédios e seus brincos, e a conclusão à qual ele chega de que ela usa acessórios comuns,

iguais aos de todas as mulheres – pode ser compreendida, por associação, a alguns aspectos assimilados pelo romance de Abelaira. Alguns deles são explorados pela literatura de, praticamente, todas as épocas, como a temática da traição. Contudo, apesar de esta temática ser comum na literatura, em *Bolor*, ela foi explorada de diversas formas, seguindo as diferentes variações de cada obra citada que aborda este tema.

O método de Humberto – analisar sua mulher, por escrito, para compreendê-la – se não a desvendou, pelo menos fez com que ele refletisse sobre algumas questões que não pensaria se não estivesse escrevendo sobre elas: “Eis-me de repente a contar com perguntas que nunca teria feito sem uma caneta nas mãos. Pois verdadeiramente, foi a caneta a criadora desta dúvida.” (ABELAIRA, 1999, p. 24). A mesma sensação temos nós ao cotejar o romance *Bolor* com as obras que ele cita. É certo que não “desvendamos” o texto citante, mas as obras citadas nos fazem perceber aspectos que antes não havíamos notado.

Humberto, no entanto – apesar de confessar que a caneta fez com que ele refletisse sobre questões antes não pensadas – mostrava-se receoso de obter respostas às suas questões, medo de descobrir o que não queria, apesar de haver a possibilidade de que ele já desconfiasse de algo:

No desejo de escrever, de empurrar para frente os acontecimentos, de ir somando linhas e mais linhas para apressar o tempo até à página cento e quinze, que sei onde está mas da qual tudo ignoro, não serei levado a **descobrir coisas que de contrário** (e muito bem) **ficariam para sempre ocultas** (e esquecendo, quem sabe?, as dificuldades verdadeiramente importantes e voltadas para o futuro, as dificuldades que ocorrem ao pensamento sem a necessidade de uma caneta)? Não estarei a brincar com o fogo? Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos, os meus e os teus, sentimentos até agora na sombra (ABELAIRA, 1999, p. 24-25, grifos nossos).

As suspeitas, nesta citação, parecem já existir. Mesmo assim, Humberto dá a entender que será melhor não saber de fato. Maria dos Remédios também supõe que ele prefira a suspeita, característica de um eterno marido: “talvez prefiras a suspeita, seja a suspeita que dá sabor à tua vida”. (ABELAIRA, 1999, p. 72).

Nessa vontade de conhecer sua mulher, Humberto também observa que há, no relógio dela, um calendário que marca os dias. A referência ao relógio e ao diário denota uma relação com a passagem temporal. O relógio é considerado pelo narrador como um ladrão do tempo: “ao marcar os dias, esse relógio rouba à vida a continuidade fundamental dos longos

períodos de tempo, continuidade secreta, exclusividade tua.” (ABELAIRA, 1999, p. 22-23). Esse roubo efetuado pelo relógio pode também ser estendido ao diário, que marca também os dias.

O diário rouba, em sua exigência de datar os dias e registrar o que se passa, a continuidade secreta da vida íntima de cada indivíduo. Apesar de determinados acontecimentos pessoais serem secretos para muitos indivíduos, alguns optam por escrevê-los, ao invés de guardarem a história na própria memória. Este registro é geralmente efetuado para que a pessoa não se esqueça de nenhum detalhe do episódio e das sensações sentidas no momento. O diário funciona como um confessor.

Humberto, contudo, questiona-se se vale a pena escrever sobre a vida para não esquecê-la: “Hoje que um novo ano começa folheio estas páginas com espanto – e de algumas delas estava esquecido, valeria a pena tê-las escrito só para as não ter esquecido?” (ABELAIRA, 1999, p. 38). O registro pressupõe o risco de que alguém poderá lê-lo. Desta maneira, *Bolor* coloca em evidência uma série de questões típicas do gênero diário.

Outro fato que intriga Humberto, ao observar sua mulher, é que ela, geralmente, não consegue ficar quieta e faz duas coisas ao mesmo tempo: “inútil seguir o teu gesto de afastar o *Eterno marido* para melhor ouvires o Lopes Graça, *Canto de Amor e de Morte*.” (ABELAIRA, 1999, p. 21). Os dois títulos citados, o do romance e o da música são significativos em *Bolor*. O livro de Dostoiévski (alusão à traição ao marido), em um determinado momento, aparece nos joelhos de Maria dos Remédios. Este pequeno gesto faz alusão ao relacionamento dela com Aleixo, mais especificamente sobre o episódio que denunciou a traição de Maria dos Remédios: o beijo que Aleixo deu em seus joelhos.

Todas as referências ao livro do autor russo sugerem que Maria dos Remédios age suspeitamente: “**dividida** entre o *Eterno marido* e o rádio”, “**desatenta** do *Eterno marido*, desatenta do rádio”, “**afastar** o *Eterno marido* para melhor ouvires o Lopes Graça”, “**esquecendo** o Dostoiévski sobre os joelhos”, “ela **poisa** o *Eterno marido*” (ABELAIRA, 1999, p. 19-23, grifos nossos). Maria dos Remédios nunca se dedica unicamente a *O eterno marido*. Esta remissão ao livro pode, também, ser entendida como referência à pessoa que representa essa noção: Humberto.

Da mesma forma que o título desse romance se refere ao marido que “gosta” da condição de traído, assim como Páviel Pávlovitch, o título da música de Lopes Graça, *Canto de amor e de morte*, faz alusão ao relacionamento de Humberto com Catarina que, apesar de

morta, ainda provocava ciúmes em Maria dos Remédios. Ela devia pressentir que Humberto não esquecera completamente a falecida esposa: “teria eu deixado escapar algumas palavras transparentes, reveladoras de que a Catarina estava, continua a estar, no mais íntimo dos fundos, no mais íntimo de mim?” (ABELAIRA, 1999, p. 16).

Apesar de Humberto confessar o desejo de ver, também, a segunda mulher morta, ao mesmo tempo, ele confessa gostar dela profundamente: “se a Maria dos Remédios morresse? Porque não morre? Eu até teria um desgosto profundo, gosto dela profundamente”. Por sua vez, Maria dos Remédios também confessa um possível desejo de ver Humberto morto: “Talvez eu também escreva um diário, talvez eu também deseje às vezes a tua morte para renascer.” (ABELAIRA, 1999, p. 43 e 44).

Em Dostoiévski, também há confusão de sentimentos. A relação entre Pávriel e o amante de sua primeira mulher não é apenas de ódio. Vieltchâninov, ao descobrir essa verdade, declara: “amava-me por ódio; e este amor é o mais forte...” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 186). Esta declaração ajuda a entender os sentimentos de Humberto: ele deseja que a mulher morra, porque ela representa sua falta de liberdade, por isso sente um certo “ódio” por ela, mas, ao mesmo tempo, ama-a profundamente.

Os discursos dos narradores de *Bolor* deixam o leitor em dúvida sobre os seus verdadeiros sentimentos. Maria dos Remédios e Catarina, ao se fazerem passar pela mesma pessoa, perderam suas identidades, mas Humberto escolheu uma delas para se casar. Após a morte da “amiga”, Maria dos Remédios aproximou-se de Humberto e confessa, no final da narrativa, que, na época, mostrou ser uma pessoa diferente do que realmente era para conquistá-lo. Ela também confessa que agiu desta maneira muito mais por medo da solidão do que por amor:

Mas hoje, tantos anos passados, e casada contigo depois de teres sido casado com ela, casada contigo apenas porque ela morreu e porque de súbito te viste só, porque te encheste de pânico, porque **eu te fiz um cerco**, porque **representei um papel a mostrar-me mais interessante do que realmente era** (do que realmente sou), porque **finji uma solidez de ânimo à qual a tua fraqueza se poderia amparar** (eu, que **estava absolutamente aterrorizada por um futuro de solidão**; eu, que já tinha trinta anos e duas histórias de amor com homens que nunca me falaram em casar comigo; eu, que **também te amava mas desejava o teu amparo mais do que amparar-te**) (ABELAIRA, 1999, p. 166, grifos nossos).

Nesta citação, Maria dos Remédios declara que seu sentimento por Humberto não se limita ao amor, mas também a uma necessidade de amparo. Ela aproveitou a morte da amiga para se aproximar do viúvo com segundas intenções. A morte e o amor encontram-se em paralelo na convivência de Humberto com as duas mulheres. Se ele não gostasse delas, não teria se casado novamente com a mulher que se confunde com a primeira: “você duas são parecidas para mim” (ABELAIRA, 1999, p. 23). Para ele, elas eram a mesma pessoa. Na verdade, Catarina não morreu, pois, enquanto Maria dos Remédios viver, elas estarão em seu caminho. Humberto não consegue se separar dela, mesmo com a suspeita de traição. A única forma de separação seria a morte, como ocorreu entre ele e Catarina e entre Páviel e Natália.

Humberto confessa que deseja conhecer Maria dos Remédios para amá-la. No entanto, se as temáticas de *Bolor* forem tomadas no mesmo sentido que as do romance *O eterno marido*, pode-se considerar que Humberto sempre amou Maria dos Remédios, justamente por ela ser misteriosa. Ele só se casou, possivelmente, com Catarina, porque ele suspeitava que ela o traía. Esta suposição o torna um “perfeito eterno marido”.

Maria dos Remédios, por sua vez, à semelhança de Natália, não se sentia uma completa traidora:

Ouve, serás obrigado a ler, mesmo que não queiras: por que razão eu, amorosa de ti, desejaria – desejo – confessar: **enganei-te, mas enganar-te não tem aqui o sentido habitual da palavra** (provavelmente esse sentido habitual da palavra é sempre excepcional). Embora os meus encontros com o Guilherme signifiquem para mim uma coisa importante, essa importância não é a que serias levado a atribuir-lhes se viesses a descobri-los. Representam somente: tu, o centro, o fim da minha vida, não és tudo – mas poderás, poderá alguém ter pretensão de ser tudo? (ABELAIRA, 1999, p. 75, grifos nossos).

A mulher de um eterno marido, conforme a definição do romance de Dostoiévski, sente-se fiel a ele, apesar de traí-lo. Para Natália Vassílievna, a traição não causava peso na consciência:

As constantes e inumeráveis traições ao marido não faziam nenhum peso em sua consciência. [...] Tais mulheres nunca dão um mau passo quando solteiras: para isso, é lei da sua natureza estarem indispensavelmente casadas. O marido é o primeiro amante, mas depois do casamento, nunca antes. Ninguém se casa com mais habilidade, nem mais facilmente que elas. O marido é sempre culpado pelo primeiro amante. E tudo acontece com a máxima sinceridade; elas se consideram, até o fim, justas no mais alto grau e, está claro, de todo inocentes. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 48).

Segundo a concepção das mulheres de eternos maridos, elas traem por culpa deles. Eles, por seu turno, são totalmente dependentes delas, apesar de só se darem conta quando não mais as têm. Se Humberto insiste em dizer que deseja a morte de Maria dos Remédios, talvez, seja apenas para não confessar que só pode ser o que é enquanto sua mulher estiver viva, à semelhança do que ocorreu com Pávriel Pávlovitch (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 49).

O amante da mulher de um eterno marido também não sente que trai o amigo. Vieltchâninov não sentia o mínimo remorso diante de Pávriel, na época em que morou em T..., pelo contrário, fazia-se de amigo do casal a ponto de pedir dinheiro emprestado ao marido traído.

O discurso de Aleixo se parece com o de Maria dos Remédios, ele também não se considerava um traidor: “Não enganávamos o marido, eu era sinceramente amigo dele. No entanto... Isto: ele viria a sofrer se soubesse o que se passava.” (ABELAIRA, 1999, p. 48). Para um eterno marido, a condição de ter sua esposa admirada, desejada, era sua maior ambição. Tanto que adora exibir a mulher. Mas não suportaria “saber de fato” que ela o trai. Aleixo, apesar de ter traído o amigo em duas épocas diferentes, com as suas duas mulheres, não gostaria que Humberto descobrisse para não dar um motivo justo para Humberto se separar de Maria dos Remédios. Ele age sempre com inveja e egoísmo:

“Sabes de tudo”, penso, “estás a armar-me uma ratoeira, desejas que a tua mulher se comprometa definitivamente comigo, de modo a tentares uma vida nova, finalmente livre, e de consciência descansada. Mas não contes com o meu auxílio, ouviste? Não te darei essa liberdade, também quero uma vida nova, sei bem que a Maria dos Remédios – tua mulher – não me poderia dar essa vida nova.” (ABELAIRA, 1999, p. 122).

Por incrível que pareça, há uma inversão de papéis, pois Aleixo desconfia de Humberto. Aleixo acredita que Humberto, na verdade, quer se ver livre de sua mulher, por isso não se importa com a traição. Só que Aleixo não quer um compromisso sério, ele considera que Maria dos Remédios não lhe pode dar uma vida nova. Ele não desejaria passar o resto de sua vida com tal mulher, apesar de ser ela bonita e inteligente:

“Que procuro eu em ti, Maria dos Remédios, quando te trago para o meu *atelier*? Encher o tempo vazio da minha vida de pintor falhado que se dedica à publicidade, enchê-lo fecundamente, dar a esta vida um pouco de beleza através do amor – ainda que fantasiado – de uma mulher bonita e inteligente,

que simultaneamente me oferece conversa, conversa envolvente, rica, palavras que brincam, que se matizam graças a mil subtilezas, e me oferecem gestos que se colam ao meu corpo. (ABELAIRA, 1999, p. 124).

Maria dos Remédios e Aleixo buscam, em seus encontros, as sensações que já não existem em seus casamentos:

diálogos não somente através dos vasos comunicantes das palavras, mas também dos afagos, da nudez dos corpos a falarem no silêncio das palavras, transformados subitamente em linguagem (de pergunta, de resposta, de entendimento) que vai até o êxtase. Mas ao procurar em ti o êxtase, esta forma de achar o repouso, de sentir do tempo não a abolição mas a presença, a densidade, o peso violento sobre os ombros, violarei alguma lei profunda? (ABELAIRA, 1999, p. 124).

Além da sensação de êxtase proporcionada pelos encontros amorosos entre os dois, há também uma certa sensação da violação de alguma lei. Maria dos Remédios, apesar de muito sutilmente sentir esta mesma sensação, insistia no relacionamento com Aleixo. Ela se justificava pelo fato de seu relacionamento com Humberto estar frio e gasto. Os conflitos vividos por este casal não eram percebidos nas ações cotidianas, mas no discurso. O relacionamento dos dois estava desgastado, como sugere a epígrafe do romance: “Os versos/ que te digam/ **a pobreza que somos/ o bolor/** nas paredes/ deste **quarto deserto/ os rostos a apagar-se/** num frêmito do espelho/ e o **leito desmanchado/** o peito aberto/ a que chamaste/ **amor.**” (ABELAIRA, 1999, p. 13, grifos nossos). Semelhantemente aos versos de Carlos de Oliveira – os quais mesclam metalinguagem e exposição de uma relação amorosa tão embolorada quanto a parede – *Bolor* também descreve e critica a banalização do amor e a desconstrução dos elementos da narrativa.

A epígrafe, em uma obra, segundo Tiphaine Samoyault (2008, p. 65),

dá o tom fantasista do empreendimento e permite ao leitor conjecturar sobre os fios entrelaçados de referências e citações mascaradas. Neste caso, ela se apresenta como uma forma didática da paródia. Em todos os casos, a epígrafe constitui uma prática ao mesmo tempo elementar e exemplar da intertextualidade.

A epígrafe em *Bolor* antecipa o tema do desgaste de uma relação amorosa. Expõe, no relacionamento, um sentimento que não aparece, que deixou apenas as marcas no lençol. A

pobreza descrita nos versos aponta para algo abandonado, embolorado. Não para algo material, mas para a miséria humana que tende a desconstruir o amor.

Nessa desconstrução dos relacionamentos amorosos, *Bolor* transforma o que já era um sinal do desgaste da relação, o triângulo amoroso – a exemplo de *O eterno marido* – em algo mais complexo, o quadrilátero amoroso. Como vimos, Abelaira assimila diversos aspectos do livro de Dostoiévski para reaproveitá-los com um certo grau de variação. *O eterno marido* possibilitou perceber pequenos detalhes em *Bolor*, mas que ampliaram, a nosso ver, a leitura deste romance.

No próximo tópico, analisaremos uma obra citada em *Bolor* que também explora o tema da traição, mas por um outro viés, a *Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, que também assimila outros textos. Na epígrafe desta novela, aparecem duas passagens da Bíblia. Este texto bíblico é todo desconstruído para atender ao discurso pessimista da personagem principal desta obra de Tolstói.

2.2 – INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO EM *SONATA A KREUTZER*

A obra *Sonata a Kreutzer* (s/d), de Liev Tolstói, é considerada, assim como a peça *Otelo* (1999), de William Shakespeare, um ensaio sobre o ciúme. Entre as novelas escritas por Tolstói, esta é, juntamente com *A morte de Ivan Ilitch* (1886), suas obras primas. *Sonata a Kreutzer*, publicada em 1889, retrata “o desequilíbrio nas relações entre homens e mulheres, abordando questões delicadas como a infidelidade no casamento e a hipocrisia social que diz respeito ao sexo” (RESENHA, 2012). Antes mesmo de esta obra ser publicada, algumas cópias manuscritas causaram grande impacto na sociedade:

Esta novela é uma das obras mais impactantes e controversas de Tolstói. Ainda antes de ser publicada em 1891, cópias de seu manuscrito provocaram escândalo dentro e fora da Rússia, levando, mais tarde, à sua proibição nos Estados Unidos. Sem dúvida, os sentimentos exaltados que esta novela evoca encontram paralelo na famosa peça de Beethoven conhecida como *Sonata a Kreutzer*, composta em 1803, que não apenas inspirou o título do livro como constitui um de seus motivos centrais. (RESENHA, 2012).

O impacto que a música *Sonata a Kreutzer* provoca na protagonista desta obra de Tolstói, que leva o mesmo título deste concerto, é tão impactante quanto o seu pessimismo. O discurso desta personagem incomoda mais que a narração de uma ação brutal narrada por ela.

Em se tratando de impacto, ele já começa na epígrafe da narrativa, pois a montagem realizada com textos bíblicos é significativa para o contexto da história narrada. A epígrafe foi composta por duas passagens diferentes do evangelho segundo São Mateus da *Bíblia*. A epígrafe – que se relaciona com todo o texto ao qual ela está vinculada – é usada para antecipar as temáticas que serão tratadas na obra. Esta forte relação intertextual, de cunho introdutório do texto, também é utilizada em *Bolor*, como vimos no tópico anterior.

Em *Sonata a Kreutzer*, os dois textos bíblicos de contextos diferentes são reunidos para criarem um conceito que torna o casamento uma prática em que a fidelidade seria quase impossível:

Qualquer que atentar numa mulher para a cobiçar, já em seu coração cometeu adultério com ela (MATEUS 5: 28).

Disseram-lhe seus discípulos: se assim é a condição do homem relativamente à mulher, não convém casar.

Ele, porém, lhes disse: Nem todos podem receber esta palavra, mas só aqueles a quem foi concedido.

Porque há eunucos que assim nasceram do ventre da mãe; e há eunucos que foram castrados pelos homens; e há eunucos que se castraram a si mesmos por causa do reino dos céus. Quem pode receber isto, receba-o. (MATEUS 19: 10-12).

Tolstói uniu, em um mesmo texto, duas passagens diferentes que se referem aos assuntos: cobiça, adultério e divórcio. A primeira parte refere-se ao “Sermão do monte”, proferido por Jesus, quando os discípulos apenas ouviam o que o mestre falava acerca de vários assuntos, entre eles a cobiça e o adultério. Já a segunda parte, refere-se a um diálogo entre Jesus e os discípulos, logo após os fariseus terem se aproximado de Jesus para testá-lo. Os fariseus queriam ouvir o que Jesus pensava sobre o divórcio, se concordava com a lei mosaica, que autorizava esta prática entre os judeus, ou se ele ia de encontro a esta lei.

Nesta passagem bíblica, para explicar seu ponto de vista, Jesus cita o livro de Gênesis – o qual estabelece os princípios do matrimônio: “Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma só carne” (Gênesis 2:24) – para mostrar que aquilo que Deus uniu o homem não deve separar. Jesus, então, continua seu sermão dizendo que o homem que se separa da mulher e se casa com outra, comete adultério,

salvo se a mulher tiver traído o marido. Assim, a resposta dos discípulos: “se assim é a condição do homem relativamente à mulher, não convém casar” – apresentada a Jesus no momento em que ele explica a resposta dada aos fariseus – refere-se ao divórcio, ao fato de o homem não poder separar o que Deus uniu, e não mais à cobiça e ao adultério, como referia Jesus no texto da primeira parte da epígrafe. A junção dos assuntos cobiça e divórcio, mas que tem como desfecho o mesmo tema, o adultério, foi intencionalmente enxertada por Tolstói para mostrar o absurdo do casamento no contexto de *Sonata a Kreutzer*.

Assim, Tolstói criou, com esta junção, uma desculpa para o homem não se casar, uma vez que o texto intensifica o pecado da cobiça. Dessa maneira, o texto da epígrafe culpa de adultério, praticamente, toda pessoa “casada”, homem ou mulher, pois que pessoa, alguma vez na vida, já não olhou cobiçosamente para outra que a atraiu?

Em *Bolor*, a epígrafe de *Sonata a Kreutzer* seria uma boa desculpa, tanto para Humberto quanto para Maria dos Remédios e Aleixo, para justificarem os seus divórcios, já que esse texto consideraria adúltera, praticamente, todas as pessoas casadas. Assim, o melhor seria não se casar ou, quiçá, divorciar-se para se redimir do pecado da cobiça. Estas três personagens de *Bolor* queriam ser “livres” para viverem suas vidas sem o “laço” da união matrimonial, que restringe a liberdade. O casamento, para eles, representava uma prisão.

Se relacionarmos a ideia de “laço matrimonial” – que metaforiza tanto a ideia de união entre duas pessoas como a de prisão – ao texto literário, podemos considerar que a estrutura romanesca híbrida, como o romance-diário, pode ser compreendida como um casamento dos dois gêneros, mas que os aprisiona. Podemos inferir também que, quando eles integram, nesta relação, outros gêneros, é como se houvesse uma traição do primeiro casamento. Esta integração de outros gêneros parece dar um novo ritmo e torna ainda mais complexo o relacionamento. O romance, contudo, além de ser híbrido e “adúltero” por natureza, precisa de liberdade para se construir na forma e recursos que quiser, sem nenhum compromisso fixo com gêneros ou temas.

A narrativa *Sonata a Kreutzer*, juntamente com o tema da obsessão, da violência e do ciúme, também aborda o tema do divórcio, logo nas primeiras páginas. Este assunto foi abordado por um grupo de passageiros de um trem que, em sua maioria, escandalizava-se com esta questão porque, na história que estava sendo discutida, quem queria o divórcio era a mulher.

Duas personagens, que viajavam juntas, um advogado e uma senhora “feia e entrada em anos”, iniciaram a conversa e a compartilharam com um senhor mais velho. Outros passageiros, depois, entraram na discussão. O velho, ao ser questionado sobre o fato de antigamente estas coisas não acontecerem, respondeu: “Isto acontecia também em outros tempos, meu senhor, só que em menor quantidade – disse ele. – nos dias de hoje, não se pode impedir que isto aconteça. As pessoas ficaram muito instruídas” (TOLSTÓI, s/d, p. 19).

Tal conversa inicia a narrativa. A forma utilizada para apresentar esta novela é o diálogo. Não o realizado pelo advogado, o velho e a senhora feia, mas o que ocorreu entre o narrador e um “senhor solitário e grisalho, de olhos brilhantes”, Pózdnichev. No primeiro diálogo, entre o advogado, a senhora “feia” e outros passageiros, Pózdnichev se intromete e choca os demais passageiros: ele confessa que não acreditava no amor, pois nunca, por mais que tenha procurado, conseguiu vivê-lo. Depois de algumas discussões sobre o tema, ele diz que matou sua mulher.

Após essa confissão de Pózdnichev, os passageiros se calaram. Alguns procuraram outros lugares para se sentarem, pois se sentiram constrangidos. Pózdnichev inicia, então, um diálogo com o narrador e conta-lhe sua história de vida libertina e triste. Conta que se casou para, de certa forma, fugir da libertinagem e manter uma relação monogâmica que lhe desse felicidade. Mas confessa que nunca conseguiu realizar esta vontade. Desde o início do casamento, foi infeliz. Em todo o seu discurso, ele culpa as mulheres dos infortúnios dos homens, que se tornam escravos da sensualidade feminina. Segundo a personagem, é o fato de a mulher ser privada dos mesmos direitos do homem que fazem com que ela se vingue dele, sendo capaz de reagir e fazer do homem o seu escravo, conforme Pózdnichev mostra, ao tentar imaginar o pensamento da mulher: “Ah, vocês querem que nós sejamos apenas objeto de sensualidade, está bem, nós, justamente na qualidade de objeto de sensualidade, havemos de escravizar vocês” (TOLSTÓI, s/d, p. 36).

Pózdnichev afirma que, depois de três anos de casado, ele e a mulher conversavam o estritamente necessário e, na maior parte do tempo, imperava o silêncio: “Quando a sós, estávamos quase condenados ao silêncio ou a conversas que, estou certo, os animais podem ter entre si: ‘Que horas são? Está na hora de dormir. O que há para o jantar: Aonde vamos? O que escreve o jornal? Chamar o médico’” (TOLSTÓI, s/d, p. 55). Esse detalhe faz lembrar a relação de Humberto e Maria dos Remédios: “Ainda há pouco jantámos, os pastéis estavam bons, dissemos a propósito coisas tão mezinhas como: Lembras-te dos

canneloni de Pisa?” (ABELAIRA, 1999, p. 28). De fato, há semelhanças entre estas duas narrativas, mas com transformação. O casamento de Humberto atingiu o estado mais crítico quando completou seis anos e havia um agravante, o casal não tinha filhos. Os filhos, em muitos casamentos, poderiam ser a desculpa para o desgaste do relacionamento, como foi a de Pózdnichev, o qual afirmava que os filhos tornaram-se o maior motivo das desavenças e brigas entre ele e sua mulher. Humberto e Maria dos Remédios não brigavam, mas, de certa forma, ignoravam-se. Não sabiam mais desenvolver um diálogo.

As brigas e os ciúmes de Pózdnichev com sua mulher fizeram com que ele a odiasse. Depois de um certo tempo de casados, quando os filhos já estavam crescidos, o casal conheceu um músico que passou a frequentar sua casa e apresentar alguns concertos com a mulher de Pózdnichev. Ela começou a receber o músico em sua casa com a desculpa de ensaiarem para uma apresentação para toda a família e amigos.

Em uma viagem de Pózdnichev – em que a mulher, antes, prometera ao marido não receber ninguém em casa – quando estava no quarto de um hotel, ele passou a se arder de ciúmes. Resolveu voltar antes do tempo e sem avisar a família. Ao chegar tarde da noite em casa, encontrou o músico em companhia da esposa. Sem se fazer anunciar, o marido, que se sentia traído, foi para seu escritório para pensar, pegou um punhal e se dirigiu para a sala onde se encontravam os supostos amantes. Ele conseguiu atingir a esposa, que morreu horas depois. O músico conseguiu fugir. Em *Bolor*, Humberto queria que sua mulher morresse, mas não chegou a pensar em matá-la.

Sonata a Kreutzer é um livro complexo. Não porque tem uma estrutura enigmática como *Bolor*, que problematiza narradores, personagens, tempo e espaço, mas porque tem um discurso existencialista que trata de questões filosóficas. Os discursos filosóficos exigem bastante concentração do leitor, para não se perder o aspecto principal do livro: a visão pessimista de quem não acredita mais nas relações humanas. Por extensão, podemos considerar que esta narrativa de Tolstói também trata da criação literária: sua visão pessimista da morte e das construções afetivas também retrata a visão acerca do romance. Alguns acreditam que este gênero está morrendo, e por isso é necessário experimentar outras formas de liberdade para ele. Em *Bolor*, também, na discussão das relações humanas, em que o leitor é uma peça chave, há, também, uma alusão aos aspectos relacionados à criação do romance e à tentativa de novas experimentações.

No fragmento que cita *Sonata a Kreutzer*, Humberto menciona a intenção de desistir de escrever o diário, para não descobrir coisas que ficariam para sempre ocultas:

E enquanto lê a *Sonata a Kreutzer*, supondo-me a estudar o caso do Hilário de Souza ou outro, mais rendoso, **olho subitamente para este caderno com uma ponta de medo**. O desejo de escrever, de empurrar para a frente os acontecimentos, de ir somando linhas e mais linhas para apressar o tempo até à página cento e quinze, que sei onde está mas da qual tudo ignoro, **não serei levado a descobrir coisas que de contrário (e muito bem) ficariam para sempre ocultas** (e esquecendo, quem sabe?, as dificuldades verdadeiramente importantes e voltadas para o futuro, as dificuldades que ocorrem ao pensamento sem a necessidade de uma caneta)? Não estarei a brincar com o fogo? Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos e os teus [...]? (ABELAIRA, 1999, p. 24).

A análise da mulher poderia revelar para Humberto quem era Maria dos Remédios. Nesta citação, ele parece hesitar, com medo de descobrir coisas que seria melhor ficarem para sempre ocultas. Em *Sonata a Kreutzer*, se Pózdnichev não tivesse tanto ciúmes e não tivesse retornado para casa antes do tempo marcado, não teria descoberto a suposta “traição”, não teria matado sua mulher, não teria passado tanto tempo na prisão, afastado de seus filhos, e não teria se tornado uma pessoa tão pessimista. Pózdnichev não tinha certeza de que a mulher o traía. Apesar de o músico estar tarde em sua casa, não significava, necessariamente, que a esposa o traía. A traição não se confirmou, pois temos apenas o ponto de vista do marido ciumento: “– Em todo o tempo da minha vida conjugal, nunca deixei de experimentar os tormentos do ciúme” (TOLSTÓI, s/d, p. 49).

Uma das questões centrais de *Bolor* é o fato de o leitor “não ter a certeza” de nenhuma descoberta: a de que o diário representava para Humberto a sua vontade de conhecer sua mulher para amá-la ou odiá-la; a de que o diário o levou a descobrir a traição ou se este representava apenas a sua vontade de criar uma ficção em que Catarina e Maria dos Remédios de fato o traíam.

A traição, em *Sonata a Kreutzer*, ampliou, em relação a *Bolor*, a abordagem da traição por mostrar a vingança do homem traído, que mata a mulher traidora. A morte, em decorrência da traição, é uma variante da temática daquilo que foi apresentado em *O eterno marido*, que apenas mostrou a vontade do marido traído de matar o amante de sua mulher.

Apesar de em *Bolor* a temática da morte ser recorrente – na lembrança da esposa morta e na vontade de Humberto de que sua atual mulher, Maria dos Remédios, também morresse – o marido traído não cogita a questão da punição dos traidores com a morte.

Apenas em uma situação, Maria dos Remédios pensa na possibilidade de Humberto entrar no atelier de Aleixo com uma pistola na mão (ABELAIRA, 1999, p. 133).

Outra obra citada em *Bolor*, que também mostra, em alguns contos, a temática da traição e o conflito de quem vive o desejo de vingança, o sofrimento da ausência e da cegueira diante do outro é *Sagarana*. Apenas quatro contos serão examinados, aqueles em que pudemos observar relações explícitas com algum aspecto de *Bolor*.

2.3 – ABSORÇÃO DE TEMAS E ESTILOS DE SAGARANA

Sagarana (1984) corresponde à segunda obra publicada por João Guimarães Rosa e o primeiro livro em prosa, publicado em 1946 e composto por nove contos. Todos eles utilizam uma linguagem inovadora, cujos temas evocam um ambiente relacionado à vida rural.

O título deste livro de Rosa foi citado em *Bolor* pelo narrador Humberto, em um dia em que ele convidou Maria dos Remédios para sair, pois não suportaria a ideia de ficar em casa vendo sua mulher lendo *Sagarana*. Esta informação é bastante importante para o estudo da relação deste livro com o romance *Bolor*, conforme veremos adiante.

Neste tópico, analisaremos os contos: “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo” e “Minha gente”. No primeiro conto citado, a personagem Lalino mantém algumas semelhanças com Humberto. Esta personagem de *Bolor* desejava viver sem sua mulher Maria dos Remédios. Sonhava que sem ela a vida seria mais leve, ele não precisaria trabalhar tanto. Humberto, porém, manifesta um desejo de papel (metáfora do diário – em que registra os pensamentos não confessados à mulher): “fico em silêncio e a pensar: ‘Vai-te embora, Maria dos Remédios, vai-te embora com quem quiseres, deixa-me só [pois não tenho forças para te deixar], deixa-me só para que eu recomece uma vida nova.’” (ABELAIRA, 1999, p. 112).

Lalino vivencia este mesmo conflito, mas com um diferencial, ele concretiza sua vontade de recomeçar uma nova vida longe de sua mulher. De uma noite para o dia, ele deixou mulher, casa, cidade e foi viver bem longe sua vida nova, de total liberdade:

E foi assim, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel veio a tomar uma vez o trem das oito

e cinquenta e cinco, sem bênçãos e sem matalotagem, e com o bolso do dinheiro defendido por um alfinete-de-mola. Procurou assento, recostou-se, e fechou os olhos, saboreando a trepidação e sonhando – sonhos errados por excesso – com o determinado ponto, em cidade, onde odaliscas veteranas apregoavam aos transeuntes, com frinética desenvoltura, o amor: bom, barato e bonito, como o queriam os deuses. (ROSA, 1984, p. 76).

Em *Bolor*, Maria dos Remédios é, como confessa o próprio Humberto, a sua desculpa para não mudar radicalmente sua vida e viver uma vida nova, em “liberdade”. (ABELAIRA, 1999, p. 112). Humberto acha que seu casamento foi um erro e perda de tempo: “Casarmos os dois foi um erro, um erro previsível, e agora já ninguém me poderá devolver os anos que perdi contigo...” (p. 31). Ele queria se livrar de Maria dos Remédios, mas não tinha coragem para deixá-la. Não tinha a coragem de Lalino. Este, em um único dia traçou o plano, vendeu o que tinha, inclusive a mulher, e foi embora sem se despedir dela, apenas mandou recado: “– Olha, fala com a Ritinha que eu não volto mais, mesmo nunca. Vou sair por esse mundo, zanzando. Como eu não presto, ela não perde. . . Diz a ela que pode fazer o que entender. . . que eu não volto, nunca mais. . .” (ROSA, 1984, p. 76).

No fragmento do dia 22 de dezembro, que cita *Sagarana*, Humberto convida Maria dos Remédios para jantar porque teme ficar sozinho com ela em casa. Aqui, esta personagem age de forma diferente, seu comportamento não é mais o mesmo daquele demonstrado no fragmento que citou *O eterno marido*. Não é mais o homem que admira e quer conhecer a sua mulher, mas o homem que teme ficar com ela, conversar a sós.

Abelaira estabelece outro traço comum com o conto de Lalino Salãthiel: a crítica à política e à religião. Em *Bolor*, os comentários à política são constantes. Há semelhanças entre o Fascismo, em Portugal, e o Coronelismo, no Brasil: governo autoritário, abuso de poder, submissão do povo por medo das autoridades. Existe, também, uma relação entre política e religião, uma favorecendo-se da outra:

Paulo VI acaba de nomear o cardeal Costa Nunes seu legado às comemorações do cinquentenário de Fátima – e isto, apesar dos títulos em contrário, é um balde de água fria em certos meios, que contavam com a vinda do próprio papa, visita que teria um significado muito especial para a situação política portuguesa, visita que seria assim, indiscutivelmente, o beneplácito do papa à orientação da ditadura fascista. (ABELAIRA, 1999, p. 88).

No conto sobre Lalino Salãthiel, o enredo narra a história desta personagem, um típico malandro que preza a “boa vida” e não gosta de trabalhar. Contudo, pontua diversos aspectos sociais vividos no interior do Brasil de forma crítica, mas sem tornar o texto um tratado político e social, pois expõe o assunto em tom humorístico.

No final do conto, Lalino, depois de gastar todo o seu dinheiro na esbórnia, resolve voltar para sua terra. Retorna sem dinheiro, sem casa e sem mulher. Pela sua malandragem, logo arruma emprego de angariador de votos de um dos mais poderosos coronéis da região. As aventuras hilárias de Lalino, ao ajudar o major Anacleto a ganhar as eleições em seu município, refletem as estratégias de campanha política dos “coronéis” brasileiros. A narração deste acontecimento serve para criticar a forma de se fazer política no país:

– Seu major, faz favor, me desculpe! Demorei a vir, mas foi por causa que não queria chegar aqui com as mãos somenos . . . Mas, agora, tenho muita coisa p’ra lhe avisar, que o senhor ainda não sabe. . . Olhe aqui: todo-o-mundo no Papagaio vai trair o senhor, no dia da eleição. Seu Benigno andou por lá embromando o povo, convidando o Ananias p’ra ser compadre dele, e o diabo! . . . Na Boa Vista, também, a coisa está ruim: quem manda mais lá é o Cesário, e ele está de palavras dadas com os “marimbondos”. Lá na beira do Pará, seu Benigno está atijando uma briga do seu Antenor com seu Martinho, por causa das divisas das fazendas. . . [...] E anda falando também que o senhor tem pouca religião, que está virando maçom. . . Está aí, seu major. Por deus-do-céu, como isto tudo que eu lhe contei é a verdade! (ROSA, 1984, p. 87).

Ao ajudar o Coronel a vencer as eleições, Lalino também conseguiu de volta sua ex-mulher, Ritinha, apesar de tê-la vendido para um homem temido na cidade. Após a vitória do coronel e com o apoio de seus capangas, Lalino não só tomou a mulher de volta como obrigou o homem que a comprou a ir embora da região. Esse malandro não deixa de ser um eterno marido, pois não consegue viver sem sua mulher. No entanto, só sentiu tal dependência quando a perdeu. Ele percebeu que sua vida não tinha sentido sem sua Ritinha. Apesar de tê-la abandonado, vendido e a obrigado a viver com outro homem, ela perdoou sua traição porque não conseguiu esquecê-lo.

Em *Bolor*, Maria dos Remédios descobre as traições do marido ao ler seu diário. Esta razão, possivelmente, tornou-se mais um motivo para traí-lo, além da mágoa que sentia por ter sido rejeitada, quando Humberto resolveu se casar com Catarina. No conto de Lalino, a traição deste foi perdoada e a vida do casal voltou à sua antiga rotina.

No conto “Sarapalha”, também é abordado o tema da traição, só que em dois vieses distintos: a traição de uma mulher que foge com outro homem e a confissão de um primo que diz ao marido traído que também amava a sua mulher. A primeira traição, segundo o marido, poderia ser perdoada, mas a segunda não foi.

Luísa é casada com Ribeiro, que tem um primo, Argemiro, também apaixonado por ela. Este nunca teve coragem de confessar à mulher seu amor, mas resolveu morar na fazenda do casal para ficar perto dela e ajudar o primo, por quem tinha muito respeito, nas tarefas da fazenda. Apenas uma vez ele quase confessou seu amor, mas, em consideração ao primo, sufocou a vontade.

Esse conto também sugere um triângulo amoroso que se transforma, em seguida, no envolvimento de quatro pessoas. Porém, o quadrilátero não se efetiva, tornando-se apenas um triângulo. Não se efetiva porque Argemiro era tímido e não lutou por seu amor, pois bastou aparecer uma oportunidade para que Luísa fugisse com um boiadeiro. Após esta fuga, Argemiro não foi embora, continuou com o primo, não se sabe se por causa da doença – ele e o primo foram acometidos pela febre amarela (maleita) – ou porque tinha a esperança de Luísa voltar, ou por dó do primo. Ele confessa que ficou por dó (ROSA, 1984, p. 120).

Um aspecto é evidente, Argemiro não confessou seu amor para Luísa devido à sua amizade com o primo:

Bem que havia de ser razoável ter podido ao menos dizer à prima que ela era o seu amor... Porque, assim, tinha fugido sem saber, sem desconfiar de nada... Mas ele nunca pensara em fazer um malfeito daqueles, ainda mais morando na casa do marido, que era seu parente... Isso não! Queria só viver perto dela... Poder vê-la a todo instante... (ROSA, 1984, p. 115).

Em *Bolor*, a amizade de Humberto e Aleixo não impediu que este enganasse aquele:

Ontem, a Maria dos Remédios disse-me: “Enganamos o Humberto, não por ser mal, indigno, o que fazemos, mas somente por ele não saber, porque sofreria se soubesse. E se mentimos, se em nós não pode haver confiança, isso é grave, pois não somos piores do que os outros. Se não pode haver confiança em nós, em quem poderá haver confiança: em ninguém? É terrível...” (ABELAIRA, 1999, p. 126).

Neste conto de Rosa, Argemiro diz que sentiria remorso se, por acaso, tivesse tido a coragem de dizer a Luísa que gostava dela: “Também, se tivesse faltado com o respeito à

mulher do Primo Ribeiro, teria sumido no mundo, na mesma hora, com remorso . . .” (ROSA, 1984, p. 115). Aleixo nunca sentiu remorsos por enganar o amigo: “continuo sem remorsos” (ABELAIRA, 1999, p. 128).

Dalcastagnè (1993, p. 419), ao analisar as personagens de *Bolor*, diz que “é com esse sentimento – o remorso – que Aleixo pretende se agarrar à vida, se fazer humano”. Contudo, ele parece não conseguir, pois, após alguns meses de seu relacionamento com Maria dos Remédios, ele deixa seu diário em casa. Este incidente pode ter sido proposital, talvez, Aleixo quisesse provocar sua mulher para, de repente, fazê-la contar para Humberto sobre o seu envolvimento com Maria dos Remédios. Nesse episódio, podem ser consideradas algumas possibilidades: Aleixo queria confessar a traição a Humberto, mas não tinha coragem; ou queria provocar ainda mais o amigo e sua própria mulher, querendo que ela contasse tudo a ele; queria ver a reação de Maria dos Remédios e a de sua mulher, diante da descoberta da traição.

Como já dissemos em tópico anterior, Aleixo, na tentativa de confessar a traição ou provocar o marido traído, confessou a Humberto ser amante da mulher de um de seus amigos. No entanto, ele mantém a dúvida sobre quem seria esse amigo. Humberto escreve em seu diário que sentiu, no momento desta confissão, ser o homem traído. A incerteza de Humberto persiste por causa dos jogos de Aleixo, que dá pistas falsas e verdadeiras o tempo todo. Para Vilma Arêas (1999, p. 7), a “traição ronda [as] almas entediadas [das personagens de *Bolor*], talvez angustiadas, embora o excesso de sentimento contido na angústia possa talvez estilhaçar a fragilidade desses seres”.

Em “Sarapalha”, Argemiro, quando ouve o primo Ribeiro lhe confessar, por duas vezes, que ele é mais que um primo, é praticamente um irmão (ROSA, 1999, p. 112 e 119), não suporta a dor na consciência e resolve confessar a ele o que sempre sentiu por sua mulher, apesar de nunca ter havido nada entre eles. Ribeiro, ao ouvir esta confissão, ficou perplexo, não o perdoou. Expulsou-o de sua casa, sem dó da fraqueza de Argemiro, que estava trêmulo e fraco por causa da febre. Em *Bolor*, o medo de Aleixo e Maria dos Remédios, ou a desculpa para não dizerem nada a Humberto, era porque achavam que ele não suportaria a verdade da dupla traição.

Humberto, por seu turno, parecia adivinhar o conflito vivido por sua mulher, se ela confessava ou não que o traía com seu melhor amigo. Talvez este possa ser um dos motivos pelos quais ele sentia “medo” de ficar a sós com ela:

Aqui há uns dois ou três dias telefonei à minha mulher a convidá-la para jantar fora – sentia-me muito cansado e, subitamente, ao imaginar o serão que aguardava em casa (a **Maria dos Remédios a ler a *Sagarana***, a levantar-se para compor melhor um ramo de flores ou endireitar um livro na estante, a infalível abertura do Tannhäuser lançada contra nós pelo rádio, os vinte livros que eu havia de começar, **as palavras cruzadas entre nós**), **sentí medo**. (ABELAIRA, 1999, p. 34, grifos nossos).

Podemos deduzir que a leitura de *Sagarana* feita por Maria dos Remédios pode ter intensificado o conflito interior pelo qual ela estava passando: o de confessar ou não ao marido sobre seu envolvimento com Aleixo. Há muitos exemplos nos contos, principalmente em “Sarapalha”, que mostram que contar a verdade para a pessoa traída não é a melhor solução, pois ele pode não entender os motivos e não perdoar.

Maria dos Remédios declara abertamente sua traição em seu diário, porém, um dia depois de tê-lo deixado na secretária ou na pasta de Humberto. Para fazer tal declaração, ela se coloca na primeira pessoa do marido:

De súbito, à falta de saber o que faça, sinto outra vez vontade de me trocar por ti, de procurar na tua primeira pessoa o segredo verdadeiro. De escrever, em busca não sei de quê: “Eu, o Humberto, que por momentos fingi ser a Maria dos Remédios, escrevo aqui enquanto ela se debruça sobre *Os Dias Íntimos*, escrevo sem coragem de dizer em voz alta o que escrevo: sofro, ou não, por ela se ter deitado com o Aleixo: com sinceridade, e para além do hábito de viver contigo, gosto verdadeiramente de ti: independentemente de gostar ou não de ti: gostar de ti significa necessariamente que sofro por te deitares com outro homem? Deitar-me com outras mulheres significa que não goste de ti?”

Concluo, então: é mais fácil escrever em teu nome, falar por ti — e para mim, como se efectivamente te dirigisses a essa mulher que sou eu. (ABELAIRA, 1999, p. 109).

Outro problema aparece aqui. No fragmento seguinte, Humberto declara que foi ele quem se passou por Maria dos Remédios (ABELAIRA, 1999, p. 110). Este romance cria uma situação e a desfaz em seguida. É dado um enredo, mas ele logo se desconstrói: “O ‘enredo’, considerado como desenvolvimento de um elemento desencadeador (= intriga), é aqui [em *Bolor*] anulado pela confusão de sujeitos enunciadoreis” (COSTA, 1982, p. 35).

No conto “Sarapalha”, a fuga de Luísa é a concretização da traição, anunciada a toda a comunidade, o que desencadeou o conflito dessa história. Luísa fugiu seis meses após um médico ter orientado todos do vilarejo para se mudarem, para não pegarem a febre

amarela. O lugar estava infestado do mosquito transmissor da doença. Este fato, juntamente com o comentário de seu marido, de que ninguém nunca a vira conversando com o boiadeiro com quem foi embora – além da lembrança de Argemiro, ao pensar que ela “parecia combinar bem com o marido” (ROSA, 1984, p. 114) – podem sugerir a ideia de que ela não fugiu por amor ao boiadeiro, mas por medo da febre, já que o marido não deu a mínima para ela: “só o homem de fora era quem sabia lidar com mulher!” (ROSA, 1999, p. 116).

O marido não quis obedecer ao médico, para evitar a doença. Certamente, foi esta teimosia que o fez perder a esposa:

Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dele e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doido. . . Mas não quis ir atrás, não. . . Tive vergonha dos outros. . . Todo-o-mundo já sabia. . . E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p’ra isso havia de faltar. . . Também, **nesse tempo, a gente já estava amaleitados**, pois não estava? (ROSA, 1984, p. 113, grifos nossos).

Em relação ao comportamento das duas mulheres: Luísa e Maria dos Remédios, os textos de Rosa e de Abelaira têm pontos em comum. A traição de Luísa, pelo que tudo indica, não foi motivada por um comportamento adúltero, mas pela “necessidade” de sair de um lugar infestado por uma epidemia. A traição de Maria dos Remédios não foi motivada por seu amor por Aleixo, mas porque se sentia ignorada pelo marido. Sua ida frequente ao atelier deste homem foi, primeiramente, para provar a si mesma que poderia ousar de uma maneira que não lhe era permitido no casamento, pois criara uma imagem de mulher séria: “Talvez porque ele me respeita, perante ele sou obrigada a representar um papel muito diferente do que estou a representar diante de ti. Se lhe revelasse certas dúvidas, saía, até certo ponto, do pedestal onde, como marido, se viu obrigado a colocar-me” (ABELAIRA, 1999, p. 131). Outra razão para ela não revelar a Humberto certas dúvidas, também, pode ser compreendida como uma maneira de se vingar do marido que a ignorava, traía e, no passado, escolhera Catarina em vez dela:

Mas então que é que tu não me dás e o Guilherme (já depois de ser casada contigo) provisoriamente me deu? Será uma certa sensação de risco, a necessidade de quebrar uma vida mais ou menos equilibrada, mais ou menos sem perigos – eu que não me atrevo a fazer alpinismo ou a guiar automóvel a mais de noventa à hora? (ABELAIRA, 1999, p. 93).

A fidedignidade do narrador ou dos narradores em *Bolor* é o tempo todo colocada em xeque. Não se pode confiar na história da traição, se ela existe ou se foi inventada por um dos narradores, uma vez que todo o diário é colocado em dúvida. O conto “Sarapalha” também mantém dúvidas em relação à traição. Não se sabe ao certo por que Luísa fugiu com o boiadeiro. A história é contada apenas sob o ponto de vista dos dois primos, principalmente de Argemiro, que a amava à distância.

Em *Bolor*, as provocações nos diálogos presenciais e nos textos escritos nos diários deixam transparecer, ao mesmo tempo, que Humberto é traído e ignora esse fato, mas também que suspeita da traição. Há, também, a suposição de que ele, ou qualquer outra personagem, pode ser o autor que inventa as histórias narradas no diário.

Aleixo sempre se intrometeu no relacionamento amoroso entre Humberto, Catarina e Maria dos Remédios. Ele sempre quis as mulheres do amigo. Os dois nunca as disputaram, Aleixo as namorava às escondidas, mas tudo indica que ele sempre provocou Humberto. Aleixo desafiava Humberto com insinuações de que se envolvera com a mulher de um amigo. Pode-se dizer que havia um certo duelo de palavras entre eles.

Esse detalhe pode ser relacionado ao que ocorre no conto “Duelo”. Nele, não há um duelo comum – dois homens disputando, à bala ou à espada, o direito de ficar com a mulher amada – mas uma cavalgada incansável de um “amante” à procura do “marido traído”. O homem traído, Turíbio Todo, ao descobrir a traição, assassina por engano o irmão de Cassiano, o amante. Turíbio foge a cavalo e começa, assim, o duelo da procura.

Em *Bolor*, apesar de dois homens disputarem as mesmas mulheres, também não há um duelo típico, mas provocações discursivas. Elas se configuram menos no fato de um ser amante das mulheres do amigo do que no fato de Aleixo invejar a vida de Humberto. Maria dos Remédios reconhece a sordidez do amante por trair o “amigo” por duas vezes: “Um remorso que vem de longe, deveria impedir-te há muito tempo de olhar a direito para o Humberto. Um peso antigo (que não tens). Porque traíste a confiança do Humberto há quase vinte anos”. (ABELAIRA, 1999, p. 127).

No conto de Rosa, Turíbio, de perseguidor, passou a perseguido. O mesmo ocorre em *Bolor*. É Aleixo que, também, parece perseguir Humberto, ao ficar com suas mulheres e insinuar que namora a mulher de um amigo. Aquilo que deveria ser escondido é insinuado, não para ser descoberto, mas para provocar o marido traído.

Tanto no romance *Bolor* quanto no conto “Duelo” são as mulheres que traem os maridos. Apesar de não sofrerem nada por isso, acabam ficando às margens da situação que desencadeia o duelo interminável, ou seja, a procura, como se vê em *Bolor*: “Ao ouvi-la, mais do que interessado pelo que ela dizia, eu **procurava** uma prova...” (ABELAIRA, 1999, p. 35, grifo nosso). Nesta citação, Humberto procura uma prova na fala de Maria dos Remédios, algum indício que denunciasse se ela havia lido seu diário. No entanto, mais do que procurar se ela havia lido ou não, o verbo sugere que essa procura de uma prova se refere a algo mais. Parece estar se referindo, também, à traição. No conto de Rosa, depois de muitas procuras, é outra pessoa, para prestar uma prova de amizade a Cassiano, que mata Turíbio. A narrativa é encerrada com a descoberta e morte do fugitivo. Em *Bolor*, no final do romance, nada é resolvido. A procura do narrador de fato, desencadeada em todo o texto, não tem fim, porque ao finalizar a leitura, o leitor sente a necessidade de recomeçar tudo novamente.

A maioria dos contos de *Sagarana* tem a característica de iniciar a narrativa circulando devagar pelo interior do ambiente, observando de longe cenários e personagens. Quando a protagonista é quem narra, ela mostra, aos poucos, uma série de fatos, antes de narrar a história principal.

Bolor, nos fragmentos do diário em que se atribui a narração a Humberto, o narrador demora-se mais nos comentários sobre a escrita do texto e sobre as análises de sua mulher do que em contextualizar a história. Nesse romance, a história também é dada aos poucos. O enredo é dado em pequenas porções, mescladas aos comentários do narrador, à maneira de alguns contos de Rosa.

Um bom exemplo dessa forma, em *Sagarana*, é o conto “Minha gente”. O narrador-protagonista demora-se nas descrições da paisagem mineira, que percorre a cavalo para chegar à fazenda de um tio. A descrição do ambiente é alternada com a narração de uma partida de xadrez, que o narrador joga com um amigo obcecado por este jogo, durante a viagem a cavalo.

Na maior parte dessa narrativa, o narrador tenta convencer a prima Maria Irma que a ama. A prima parece conhecer tão bem o primo que sabe que ele nunca a amou. Ela insiste em lhe apresentar a amiga Armanda, noiva de outro rapaz. Este noivo, Ramiro, é o homem por quem Maria Irma tem interesse, mas teme confessar. Porém, ela, arditamente, articula o encontro de Armanda com o primo para aproximá-los. Parece torcer para que a

amiga e o primo se apaixonem, pois, assim, terá o campo livre para se aproximar do homem de quem verdadeiramente gosta.

O primo percebe, quando vê Maria Irma e Ramiro juntos, que eles se gostam. Enciumado por este e outros motivos, vai embora para a casa de outro tio. Lá, depois de algum tempo, recebe duas cartas, a do pai de Maria Irma e a do amigo obcecado por xadrez. Na carta do amigo, a descrição de uma jogada faz com que o narrador-protagonista tome a decisão de voltar para a casa da prima. Assim que ele chega à fazenda do tio, conhece Armanda. Como supôs Maria Irma, instantaneamente, apaixonou-se por ela: “Crescia em mim uma coisa definitiva, assim com a impressão de já conhecê-la, desde muito, muito tempo. Nossas mãos se encontraram, de repente, e eu senti que ela também estremeceu.” (ROSA, 1984, p. 191). O primo acabou se casando com Armanda. Maria Irma, por sua vez, casou-se com Ramiro.

Essa troca de casais faz lembrar o relacionamento quadrangular de *Bolor*. A diferença é que Aleixo não se casa com Maria dos Remédios, após Humberto escolher se casar com Catarina. O que ocorre é que os dois ficam com as duas. Humberto como marido, Aleixo como amante. Contudo, não é revelado se Aleixo foi amante de Catarina enquanto ela foi casada com Humberto.

Em *Bolor*, o fragmento do dia 18 de dezembro – anterior ao que cita o livro de Rosa – é concluído com uma fala sugestiva de Maria dos Remédios: “Nunca deixo de pensar: era-me impossível viver com outro homem, impossível, impossível... – Hesita. – Infantil, não é? Porque seria possível...” (ABELAIRA, 1999, p. 29).

Nos contos de Rosa que analisamos, todas as mulheres passam a viver com outros homens: umas são traídas; outras são obrigadas a trair, como a Ritinha, mulher de Lalino; outras traem deliberadamente, como a mulher de Turíbio Todo e a mulher do primo Ribeiro. Apenas em “Minha gente” não houve traição propriamente, apenas trocas de parceiros entre dois casais, sob a intervenção sagaz de Maria Irma. Esta troca, no entanto, ocorreu antes do casamento. Cada conto trouxe uma nuance diferente da traição, que o romance *Bolor*, a nosso ver, retoma no envolvimento amoroso quadrangular.

Nas variadas experiências utilizadas para a construção de *Bolor*, o conteúdo se apropriou de temáticas que apresentaram complicadas histórias de amor, traição, ciúmes e fuga que, por extensão, podem representar a desconstrução, investigação e a procura dos significados da narrativa. O tema central desta obra de Abelaira talvez seja “a fuga do

romance”, aspecto problematizador tal qual é apresentado em “Sarapalha”, com a fuga de Luísa.

Em *Bolor*, a única sequência convencional que temos é a da linguagem:

É, por conseguinte, impraticável raciocinar nos termos convencionais de enredo, considerado como encadeamento e progressão de uma acção. Em *Bolor*, esta só existe em função da linguagem; é a escrita que cria a “acção”. O romance deve ser encarado em sua dupla perspectiva: enquanto produtividade textual – a escrita se fazendo e ao romance, ao mesmo tempo, e deste modo realizando a causa-pretexa da obra (COSTA, 1982, p. 38).

A ideia do envolvimento quadrangular e não mais triangular, como sugeriu *O eterno marido*, pode ter surgido diretamente da assimilação dos contos de Rosa que tratam da principal temática explorada em *Bolor*, a traição. A nosso ver, as diversas variantes deste tema, narrados em *Sagarana*, foram assimilados no romance de Abelaira não só com a finalidade de desenvolver o enredo, mas também para refletir sobre o aspecto metaficcional da obra.

No próximo tópico, veremos os pontos de contatos entre alguns poemas do livro *Memória dum pintor desconhecido* e *Bolor*. As duas obras exploram alguns problemas de relações humanas, além de desenvolverem um paralelo deste assunto com a metaficcionalidade, em que é destacada a inquietação do artista diante da tela ou página em branco.

2.4 – METAFICCIONALIDADE EM *MEMÓRIA DUM PINTOR DESCONHECIDO*

O livro de poemas *Memória dum pintor desconhecido* (1965), de Mário Dionísio, é sua quinta obra publicada. Ele foi um artista que não só se dedicou à literatura, mas também às artes plásticas, tendo participado de exposições exclusivas para suas telas. A pintura e a poesia revelam a sensibilidade deste escritor que soube conciliar as duas artes em textos teóricos e artísticos como o gênero lírico.

A obra *Memória dum pintor desconhecido* foi citada em *Bolor* em um fragmento que narra o momento em que Humberto escreve uma recordação de um dia anterior, em que passou na cama com Maria dos Remédios: “Fecho o parêntesis, recomeço, mas desta vez na

cama (a viver, não a escrever – escrever escrevo no dia seguinte, que é hoje, enquanto a Maria dos Remédios lê a *Memória dum Pintor Desconhecido*)”. (ABELAIRA, 1999, p. 57).

O título deste livro, que menciona um pintor desconhecido, faz remissão à personagem Aleixo, artista plástico sem reconhecimento. No entanto, não há nenhuma menção direta a ele no fragmento. Aleixo trabalha com publicidade para ganhar a vida, mas é possível notar sua frustração. No fragmento que cita o livro de Dionísio, o do dia 16 de janeiro, como foi dito, é narrada uma lembrança do dia anterior, 15 de janeiro, em que Humberto e Maria dos Remédios jantam juntos em um restaurante de Cascais. Neste jantar, Humberto não tem assunto com a mulher porque sofre com outra lembrança, passada no dia anterior, dia 14 de janeiro. Neste dia, Aleixo revelara a Humberto, depois de este perguntar sobre sua amante, que ela havia morrido. Cresce, assim, as suspeitas de Humberto sobre a traição de seu melhor amigo com sua mulher morta, Catarina.

Esta ideia fixa atormenta Humberto. No jantar, apesar de Maria dos Remédios conversar o tempo todo, contando a história da mulher-a-dias que trabalha na casa dos dois, ele não se esquece da traição.

No fragmento seguinte, o do dia 16 de janeiro, é narrado um momento em que Humberto e Maria dos Remédios conversavam, deitados na cama. Nesse fragmento, logo após o narrador citar o título do livro *Memória dum pintor desconhecido*, no mesmo parágrafo, ele cita alguns versos de um poema de Paul Valéry, “O cemitério marinho”: “Zénon! Cruel Zénon! Zénon d’Élée! / M’as-tu percé de cette flèche ailée / Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!”. Estes versos fazem remissão a Zenão de Eleia, autor do paradoxo sobre a flecha voadora. Para este filósofo,

uma flecha disparada fica imóvel em cada instante, pois, do contrário, ocuparia várias posições num só instante, o que é impossível. Se o tempo é feito de uma pluralidade de instantes, segue-se que a seta permanecerá sempre imóvel, contrariamente ao que se observa. Ou, dizendo de outra maneira, se o espaço e o tempo são discretos, então uma flecha não pode se mover através do ar, pois a cada instante de tempo ela está em um ponto definido e, portanto, em repouso naquele instante. No instante seguinte ela também estará em repouso e assim sucessivamente, ou seja, em repouso para sempre. (MANNARINO, 2012).

Este paradoxo de Zenão – que trata da imobilidade de uma flecha percorrendo um espaço no tempo – remete à escrita literária que brinca com vários espaços e tempos em um mesmo texto, como ocorre no fragmento de *Bolor* que cita este paradoxo: Humberto escreve,

em um presente, suas recordações de um dia anterior, mas nesse dia, ele estava preocupado com uma situação ocorrida em um dia anterior e que não lhe saía da cabeça. Assim, o passado e o futuro são transformados em um presente constante, devido à fixação da ideia, assim como a flecha voadora que fica em “repouso para sempre”.

Não podemos nos esquecer, também, que este paradoxo foi citado, em *Bolor*, em uma poesia de Paul Valéry, que fala sobre a ferida provocada pela flecha: “Zenão, cruel! Zenão, Zenão de Eleia! / Feriste-me com tua flecha alada, / Que vibra, voa e que não voa nunca”. Estes versos parecem deslocados no parágrafo de *Bolor* que os cita. Em uma primeira leitura, é difícil apreender sua relação com o fragmento em que é citado. Mas nesta leitura que estamos fazendo – relacionando os dois textos citados, *Memória dum pintor desconhecido* e o poema “O cemitério marinho”, com os acontecimentos narrados em *Bolor*, nos fragmentos dos dias 14, 15 e 16 de janeiro – os versos passam a fazer sentido.

A suspeita de traição do melhor amigo de Humberto com sua mulher Catarina – ainda que imperceptivelmente, como a flecha que voa – está dilacerando Humberto. O verso seguinte do poema de Valéry, que não foi citado em *Bolor*, mostra o que a flecha provoca no eu lírico, cujo sentido pode ser estendido ao que a dor da traição estava provocando em Humberto: “O som engendra-me e a flecha me mata!”.

O paradoxo de Zenão também pode nos fazer pensar sobre a fala e a leitura, como demonstra Eco (2005, p. 79): “Zeno [sic], ao demonstrar a impossibilidade do movimento, no entanto estava consciente de que, para fazê-lo, tinha pelo menos de mover a língua e os lábios”. Conforme explica Eco, pode ser que uma flecha não se movimente, segundo a concepção de Zenão, mas para que ele demonstre isso para alguém, a fala exige movimentos efetivos da língua e dos lábios. O que Eco quer dizer é que a própria demonstração do paradoxo já o contradiz. Eco (2005, p. 80) faz esta observação para discutir a questão da interpretação, pois,

quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo.

A leitura interpretativa envolve uma rede de sentidos que se relaciona com a cultura e todo o contexto social e temporal de leituras anteriores. Para Agripina Carriço Vieira (2007), na “produção romanesca de Abelaira, e desde o primeiro livro, o leitor ocupa um lugar privilegiado, de cúmplice, testemunha, co-autor ou parceiro de diálogo”. *Bolor*, desta maneira, além do enredo ficcional, também se configura como um ensaio sobre a leitura.

Neste sentido, podemos fazer uma série de interpretações deste fragmento de *Bolor*, que contém a invocação a Zenão, se a relacionarmos com o seu contexto intratextual e intertextual. Após a citação do poema de Valéry, no parágrafo seguinte, Humberto comenta a sua conversa com Maria dos Remédios e a compara a um tapete sendo tecido, com várias cores, parecido com o diário composto pelas cores azul, preta e roxa das canetas de Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo, respectivamente, contrastando com a brancura do papel, descrita no início do diário.

Este início – plano puramente metaficcional do diário – narra a sensação do artista diante da folha branca: “Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguim (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com **apreensão**, apesar de tudo” (ABELAIRA, 1999, p. 15). Esta parte assemelha-se a alguns versos de um dos poemas não intitulados do livro *Memória dum pintor desconhecido* (DIONÍSIO, 1969, p. 99, grifos nossos):

Saberei manter esta frescura
 que na tela imensa ao meu encontro corre
 até ao fim? E logo mais depressa
 encho de cor o que é só pano ainda já sentindo
 o **medo inicial** de que fala o Vicente
 Van Gogh mas fingindo
 que não e assobiando atrás da livre mão que pela noite se
 aventura

como quem não dá por nada

Eu e a tela frente a frente nos medimos

Muitos são os poemas deste livro de Mário Dionísio que se relacionam intertextualmente com *Bolor*. Mas este que foi citado se aproxima do romance de Abelaira pela também acentuada metalinguagem do texto. Os dois demonstram o medo (a apreensão) do autor diante do nada e a magia das cores que vão entretecendo a página ou a tela em branco:

Pinto
 Lento na branca tela agora enorme espalho tinta
 esbranquiçada verde azul um gris qualquer E a sombra
 queimada
 deixo aqui e ali os pontos principais duma espécie de mapa
 onde a viagem começa (DIONÍSIO, 1969, p. 98).

Em *Bolor*, no fragmento que cita este livro de poemas de Dionísio, a conversa, na cama, entre Humberto e Maria dos Remédios é descrita metaforicamente como a fabricação de um tapete. Na tecitura desse diálogo, o casal não deixa de bordar a crítica à vida. Humberto até sugere que sua mulher poderia criar uma religião, comentário que mereceu algumas considerações de Maria dos Remédios: “— Mortos e no paraíso... Ah, essa religião dispensa-nos dos problemas de consciência: se a minha mulher-a-dias sofre, é porque na outra vida...? — disse ela a rir inserindo uma lã amarela (o amarelo é a cor da ironia) no nosso tapete, longo de muitos quilômetros” (ABELAIRA, 1999, p. 59).

O bordado discursivo de Maria dos Remédios referia-se à mulher-a-dias e, de forma indireta, ao seu relacionamento com Humberto e, também, com Aleixo. Ao comentar sobre a religião, ela não deixa de mencionar os “problemas de consciência”, sensação que a incomodava. Enquanto Maria dos Remédios critica a vida dos outros para, indiretamente, tratar da sua própria, o bordado ou o discurso de Humberto criticava a traição. Talvez Maria dos Remédios tenha percebido as agulhadas do marido: “Tirei então do meu saco um jogo de agulhas e com uma lã quase igual enxertei no tapete da Maria dos Remédios o meu bordado (o meu não é bem, o meu relacionava-se com a traição da Catarina e este agora limitava-se a continuar o da Maria dos Remédios)” (ABELAIRA, 1999, p. 58).

Outros versos deste mesmo poema de Mário Dionísio (1969, p. 105) parecem descrever o relacionamento de Humberto e suas duas mulheres:

Tinta lasciva seduzida sedutora
 que me estás descobrindo e docemente ferindo
 de tristeza e amor uma teia de lume entre nós entretecendo

tão alto vou e já tão longe que o mesmo mundo que me prende
 o arrasto comigo no sombrio vendaval de ternura e traição que
 dele se desprende

As relações amorosas de Humberto motivam a escrita do texto. Lembranças, mulheres, diálogos e vivências são as cores das tintas que preenchem a tela em branco do

diário de Humberto, que não deixa de entretecer, assim como borda Maria dos Remédios, a linha amarela: “Com a farpa da minha agulha, roubei-lhe a lã amarela” (ABELAIRA, 1999, p. 59). Esta referência sugere que Humberto também tece suas críticas, sempre pensando na traição.

Conforme dissemos, o fragmento de *Bolor* que cita *Memória dum pintor desconhecido*, apesar de dar muitas pinceladas da história de vida de Humberto e Maria dos Remédios, é, basicamente, metaficcional. Nele, são usados os motivos da tecitura do tapete para tratar da criação romanesca. O poema de Dionísio (1968, p. 108), citado anteriormente, também utiliza o motivo da pintura de um quadro para retratar a criação artística, conforme se pode observar na seguinte estrofe:

Estas cores todas só de vê-las
estas cores de alarido a que se junta
sempre um secreto rumor de pálidos escorridos
e raspados brutais que eu mesmo abri e desconheço e me
fascinam
me fazem recuar à confusão da tela apenas começada

É tudo isto e nada disto o que tinha a dizer

Assim, alguns poemas de Dionísio e o romance *Bolor* utilizam cenas e situações cotidianas, mas o principal tema é a própria criação artística. Conforme já vimos, *Bolor* cita, em sua epígrafe, o poema de outro autor para também apresentar o aspecto metaficcional. O poema de Carlos de Oliveira antecipa a ideia apresentada no título deste romance de Abelaira. Este título pode ter se baseado, ainda, em um dos fragmentos do diário *Imitação dos dias*. Como veremos no próximo tópico, esta obra também tem como estratégia narrativa central a metaficcionalidade.

2.5 - IMITAÇÃO DOS DIAS: AS INOVAÇÕES NO GÊNERO DIARÍSTICO

Imitação dos dias (1966), do escritor português José Gomes Ferreira, é seu segundo livro de memórias e diários, de um total de cinco. Este autor escreveu poesias, contos, crônicas, romances, ensaios e estudos. Sua obra completa é vasta e reconhecida em Portugal.

Imitação dos dias traz, na folha de rosto do livro, a informação arquiteitual: diário inventado. Parece que sua intenção é, logo no início, indicar que se trata de um diário ficcional e não de uma autobiografia, ou anotações corriqueiras que condizem com a ideologia do autor. Essa declaração explícita do caráter “inventado” faz lembrar os versos de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1988, p. 25). Não deve ter sido sem propósito que Ferreira tenha mencionado Pessoa tantas vezes, conforme observou o texto da orelha de *Imitação dos dias*. O autor do texto da orelha (*IMITAÇÃO*, 1966, grifos nossos), após citar Pessoa, comenta que

este novo livro de José Gomes Ferreira é uma **confissão autêntica, mesmo e sempre que o Autor simule sentir o contrário do que diz** ou simule dizer o contrário do que sente. Quando se ama o quotidiano e, ao mesmo tempo, se não perde, perante ele, o espírito crítico, é natural que se **oculte na ironia** o que nesse quotidiano desagrade para mais salvaguardar o que, ainda nele, é digno de apreço.

Os detalhes desta citação serão discutidos ao longo deste tópico. O diário de Ferreira inicia-se revelando a sua ficcionalidade, dando a entender que, geralmente, o caráter “verdadeiro” do texto ficcional é o “falso, mentiroso, impostor”, nele contido:

DOMINGO opaco. A chuva tamborila com dedos de violência branda no quadrado cinzento da janela...
E, de súbito, acode-me este desejo (que, na realidade, trazia há anos na cabeça): inventar um Diário à vista do público. Falso, mentiroso, impostor – verdadeiro, em suma. (FERREIRA, 1966, p. 9).

O diário não ficcional tem, em sua função confessional, o papel de descrever a vida cotidiana com tudo aquilo que envolve a vida de uma pessoa: as sensações, os sentimentos, as alegrias e frustrações, ou seja, a verdade daquilo que realmente é vivido por alguém. Já o diário ficcional tem como verdade intrínseca de seu papel confessional o fingimento, a invenção de uma vida, uma história imaginada, por isso as palavras finais desta citação de *Imitação dos dias*: “Falso, mentiroso, impostor – verdadeiro, em suma”. A mentira é a verdade do diário ficcional.

À semelhança de *Bolor*, *Imitação dos dias* trabalha com os opostos, desconstrói o que acabou de confirmar. A diferença entre o diário de Ferreira e o de Abelaira é que, no início deste, instaura-se a ilusão de realidade para, nos próximos fragmentos do diário, a

desfazer. O diário de Ferreira, ao contrário, logo na folha de rosto, já instaura a questão da ficção para, nos fragmentos do diário, inserir fatos reais.

Na folha de rosto de *Bolor*, da edição que usamos (1999) há, também, uma marcação arquitextual: romance. Apesar de ser escrito na forma de diário, esta informação arquitextual indica explicitamente que o livro é um romance. Esta indicação poderia ser omitida, mas o autor ou editor quis deixar explícito que o livro é uma ficção.

No caso do “diário inventado” de Ferreira, essa informação parece servir como uma falsa pista apenas para proteger as verdades ali contidas. No romance de Abelaira, as pistas, sejam falsas ou verdadeiras, servem para evidenciar o caráter ficcional da narrativa literária. Humberto, por exemplo, quando descreve um determinado momento que passa com Maria dos Remédios, inventa situações que ela desmente, quando escreve em seu diário: “Preferias que tivesse sido esse o desenvolvimento da cena que nos colocou frente a frente (tu sentado à secretária, eu encostad[a] ao [sic] rádio)? Esse, e não o que veio a ser?” (ABELAIRA, 1999, p. 102).

Em relação à classificação do gênero textual – do texto que os narradores estão escrevendo –, em um episódio, Aleixo diz a Humberto que este escreve um romance e não um diário, pois ele não fala de política, assunto que ocupa boa parte de suas conversas com os amigos:

- Escreves um romance...
- Que disparate!
- Qualquer coisa que possas publicar... Não sonharás com a glória? — continuava a rir-se, o anel enfiado no dedo. — Um diário sem política é um diário falso, pelo menos se for escrito por ti. Defendo a veracidade do meu diário:
- Sabes muito bem, não sou um político. A política interessa-me porque, em última análise, a minha vida depende dela, a política entra-me em casa mesmo sem eu querer. Mas os meus interesses espontâneos são outros. (ABELAIRA, 1999, p. 85).

Neste fragmento, Aleixo sugere que Humberto parece inventar as situações que escreve em seu diário, não há o registro de fatos reais, pois escreve o que gostaria que acontecesse. Se o que Aleixo diz for verdade, o diário de Humberto perde a “verdadeira função” do gênero confessional, pois mostra que ele não passa de uma ficção. Assim, todos os registros descritos por Humberto são invenções, até mesmo o fragmento da página 85, altamente metaficcional, em que os dois “amigos” conversam sobre a escrita de diários.

Ainda sobre a escrita de diários, Abelaira parece ter aproveitado as sugestões de *Imitação dos dias* para compor algumas características de *Bolor*:

Um livro sabiamente doseado de sombra e luz, com serpente e andorinhas, confissões abertas (mas prudentes), escândalos (afinal comedidos), aqui o inevitável fio de fonte lírica, mais adiante duas ou três brutalidades de rasgar céus. Sem falar nas mentirolas habituais, dispostas com engenho de grosseria subtil, para que me engrandeçam perante a posteridade (que nunca me lerá). (FERREIRA, 1966, p. 9).

O narrador de *Imitação dos dias* faz questão de afirmar que não se pode confiar em nada do que ele escreve: “Assim será – garanto – o diário que vou encetar agora mesmo neste domingo de chuva miudinha... (Qual chuva miudinha!, qual domingo! É quinta-feira e cai um sol medíocre de amadurecer peras.)” (FERREIRA, 1966, p. 10). *Bolor* utiliza esse mesmo recurso: “Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios e de inventar datas falsas, amo-te profundamente” (ABELAIRA, 1999, p. 110).

No fragmento em que há a citação de *Imitação dos dias*, é Maria dos Remédios quem escreve em seu diário e confessa ter convidado Humberto para jantar fora. No restaurante, ela lê o diário dele, datado de 24 de janeiro. É nesse fragmento do diário de Humberto que Maria dos Remédios aparece lendo o livro de Ferreira.

Os diálogos que ela lê no diário de Humberto são complementados pela conversa dos dois no restaurante. Assim, três episódios que representam tempos e espaços diferentes são justapostos no mesmo fragmento: há uma alternância entre a história do diário escrita por Humberto (passado um pouco mais remoto) e a história vivida pelos dois no restaurante (passado mais recente) e, posteriormente, registrada por Maria dos Remédios, em seu diário (presente). O episódio registrado no diário de Humberto e o do restaurante passaram a constituir um só e foram registrados no diário de *Bolor*, no fragmento do dia nove de abril. Aqui, os episódios se revezam e se complementam:

9 de Abril

[...]

— Como podias ler o meu diário se o trago sempre no bolso, quando não o deixo no escritório? — Bruscamente, mostra o caderno onde tantas vezes o vi escrever. — Queres folhear algumas páginas ao acaso?

[...]

24 de Janeiro

[...]

“A Maria dos Remédios, pressinto-o, observa-me, por entre a leitura da *Imitação dos dias* — talvez se pergunte a si mesma que estarei a escrever. Poisei nela os olhos.

— Vês-me — diz. E perante o meu espanto: — Não sinto o peso da camisa nos ombros, das saias sobre as pernas. Percebes o que quero dizer? Senteste-me? Vês-me? Ou sou transparente, um móvel que o hábito já não deixa ver e só se dá por ele quando está cheio de pó ou desarrumado?”

Interrompo a leitura, repito o que não sei se algum dia disse:

— Vês-me de facto?

Ele devolve-me a pergunta (passamos o tempo a devolver perguntas um ao outro, quase nunca nos oferecemos respostas):

[...]

— Não. O bigode apenas e tu invisível. Que fazer para sermos opacos aos olhos um do outro? — Continuo com o diário dele na mão e recomeço a leitura:

“Pergunto-lhe:

— E tu vês-me? Ou devo deixar crescer a barba?

— E eu mudo de penteado?

— Poisa um livro e vai ajeitar umas rosas.

— Já não nos vemos, é isso? Já não damos um pelo outro.”

Salto meia dúzias de linhas, à procura de certa palavra (“nada”, dita por mim) e recomeço a leitura:

“Pergunto-lhe depois:

— Porque não nos separamos?

— Gostas de outra mulher?

— De nenhuma.

[...]

Lembro-me de lhe perguntar, talvez sem lógica:

— Gostas de outro homem? (ABELAIRA, 1999, p. 135-137).

Conforme ocorre em todos os fragmentos de *Bolor*, não sabemos se este episódio ocorreu de fato, porque uma das personagens confessa, no fragmento seguinte, que escreveu em nome de outra pessoa. Se o fragmento do dia nove de Abril não for invenção de uma das personagens, ele é um dos mais reveladores. Aqui, as provocações não são feitas apenas pelo distanciamento do discurso do diário, mas por uma conversa realizada pessoalmente, cara a cara, situação que Humberto evitava. Maria dos Remédios declara a Humberto que gosta de outro homem, depois de o marido responder-lhe – não pessoalmente, mas na escrita do diário dele que ela lê – que não gosta de outra mulher. No diário que ela lê, ele faz esta mesma pergunta a ela. Ela deixa de ler e lhe responde pessoalmente. Contudo, não podemos esquecer

que esta situação foi escrita por Maria dos Remédios, apesar de o fragmento seguinte desmentir esta informação:

Desvio os olhos do caderno, respondo-lhe:

— Gosto, gosto de outro homem, julgo... — Continuo a leitura:

“A Maria dos Remédios olha para mim fixamente, opaca, visível, ressuscitada.

— Por que não me deixas então?” (ABELAIRA, 1999, p. 138).

A resposta de Maria dos Remédios não é lida no diário do marido. O que ela lê – após responder, pessoalmente, que ama outro homem – é a forma como Humberto passou a enxergá-la. No diário dele, ele a vê ressuscitada, talvez porque a resposta no diário seja a mesma dada por ela no restaurante. Humberto, assim, mostra a sua condição de eterno marido: parece gostar da condição de ser traído.

Em todo este fragmento, além do foco ainda estar sobre o tema da traição, ele também se volta para a escrita do diário, aspecto explorado no diário de Ferreira. *Bolor*, o tempo todo, subverte a ilusão de realidade e põe em xeque a história das personagens, história que compõe o enredo do romance.

A narradora do fragmento do dia nove de abril é Maria dos Remédios, no entanto, o seguinte tem como narrador Humberto. Neste, ele confessa que escreve como se fosse Maria dos Remédios e Aleixo: “Ao menos por instantes, Maria dos Remédios, posso deixar de ser transparente a teus olhos, basta dizer-te que escrevo muitas vezes em teu nome (e no do Aleixo). Basta dizer-te que as datas são falsas: ainda ontem escrevi nove de abril quando hoje são trinta de Janeiro.” (ABELAIRA, 1999, p. 139).

No fragmento do dia nove de abril, logo no primeiro parágrafo, há uma menção a Álvaro de Campos:

Cansada por uma tarde inteira de laboratório inútil, folheei ao acaso o Álvaro de Campos (não o folheava há talvez três ou quatro anos), pus no gira-discos o Falstaff. De súbito, pensei que a noite, mesmo depois de tu chegares, ia ser terrivelmente lenta, já não sabemos que dizer um ao outro, perguntei-te pelo telefone se não poderíamos jantar fora. (ABELAIRA, 1999, p. 134).

Maria dos Remédios folheia ao acaso o Álvaro de Campos, no entanto, percebe-se que ela não está interessada na leitura. Caso estivesse, não teria colocado a ópera Falstaff³, de Giuseppe Verdi, baseada na obra *As alegres comadres de Windsor* e pequenas passagens de *Henrique IV*, ambas peças de William Shakespeare. Conforme Humberto sempre descreve sua mulher, ela se divide entre várias atividades. Neste momento, ela também pensa em convidar o marido para jantar fora. Não é mais Humberto que teme ficar com ela em casa, mas ela que não deseja passar uma noite “terrivelmente lenta”. A menção ao heterônimo de Fernando Pessoa parece ter um propósito, uma vez que ele é o poeta que “escreve as sensações da energia e do movimento bem como as sensações de “sentir tudo de todas as maneiras”. É o poeta que mais expressa os postulados do Sensacionismo, elevando ao excesso aquela ânsia de sentir, de perceber toda a complexidade das sensações⁴. Toda esta energia combina com Maria dos Remédios, já que ela não consegue ficar quieta como o marido.

Voltando às relações de *Bolor* com *Imitação dos dias*, outro aspecto que o livro de Abelaira parece assimilar também do diário de Ferreira está no segundo fragmento desta obra, em que o narrador faz uma advertência em relação ao “eu odioso” de todos os diários. Ele menciona o bolor desse eu. Pode ter sido coincidência, mas o conceito de bolor relacionado ao que há de odioso no interior do ser humano pode, também, ter motivado Abelaira a dar esse nome a seu romance:

Aturai portanto com resignação *le moi haïssable* difundido nestas páginas... Odioso principalmente para mim que gostaria de FALAR com nitidez EM NOME DO MUNDO e não apenas em meu exíguo — para aqui acachapado atrás do disfarce destas pequeninas verdades de aparência privada que me gelam com a sua estreiteza de bolor pessoal e dão às palavras o mau hálito das bocas sarrentas de solidão... (FERREIRA, 1966, p. 10-11, grifos do autor).

Bolor caracteriza-se, a nosso ver, justamente por questionar o eu. Há uma confusão entre os “eus” das personagens: não se sabe quem é quem, se realmente existem no contexto ficcional ou se são invenções do narrador. Esse eu – que pode ser Humberto, ou Maria dos Remédios, ou Aleixo, ou Leonor, ou os quatro – quer fugir da solidão. Eles

³ Esta ópera tem como um dos temas principais a traição. A personagem Falstaff é um homem sem escrúpulos que tenta conquistar mulheres casadas. Várias armadilhas põem esta personagem em situações de vexames durante os três atos da ópera. Informações disponíveis em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,osespecto-falstaff-opera-de-verdi-na-sala-sao-paulo,358632,0.htm>

⁴ Assunto apresentado em: <http://www.pessoa.art.br/?p=14>

recriam-se, recriam o outro e seus discursos para terem a coragem de falar o que escondem do outro. O isolamento e as dissimulações evidenciam o bolor nas relações das personagens de *Bolor*, pois elas precisam de um diário para tentar compreender “se onde está *eu* poderia estar indiferentemente *ele*.” (ABELAIRA, 1999, p. 56, grifos do autor).

O narrador de *Imitação dos dias* diz que o eu está “acachapado” atrás do disfarce das pequeninas verdades. Nesse livro, uma das verdades é a constante menção ao nome do autor de fato: Zé Gomes (FERREIRA, 1966, p. 11). É um diário inventado, mas que contém verdades sobre acontecimentos históricos e pessoais do autor. O narrador aparece várias vezes em um café, sentado com amigos escritores, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Mário Dionísio, entre outros, a discutir assuntos do país: “Em redor da mesa, o Carlos de Oliveira, o Nikias Skapinakis e eu discutimos a tese de Unamuno a respeito de Portugal.” (FERREIRA, 1966, p. 53). *Imitação dos dias* brinca com as questões que envolvem o real e o ficcional.

Antes de abordarmos o caráter social da citação de Ferreira, da página 53, queremos chamar a atenção para a menção ao nome Unamuno nesta citação. Este autor nos fazer lembrar uma de suas maiores hipóteses, a problematização da autoria em *Don Quixote*, além de ter apresentado, em sua obra literária, a ruptura com os gêneros convencionais⁵. Esta hipótese foi discutida por Genette (1972, p. 125), que faz o seguinte comentário:

Pode-se lembrar aqui a hipótese (levemente diferente em seu princípio) de Unamuno, pela qual Don Quixote seria simplesmente o autor do romance que traz seu nome: “Ninguém poderia contestar que no *Quixote*, Cervantes mostrou-se bem superior ao que se podia esperar dele, foi além de si mesmo. É o que nos leva a crer que o historiador árabe Cid Hamet Bengeli não é uma pura criação literária, mas esconde uma verdade profunda: a de que a história foi ditada a Cervantes por um outro que a trazia em si, um espírito que habitava nas profundezas de sua alma. A enorme distância que vai da história de nosso cavaleiro às outras obras de Cervantes, este milagre patente e esplêndido é a razão que nos faz crer e confessar que esta história é real e que é Don Quixote em pessoa, envolvido por Cid Hamet Bengeli, que a ditou a Cervantes”. O autor visível seria então apenas um secretário, talvez uma pura ficção.

Não queremos discutir todas as questões levantadas por Unamuno. Nesta citação de Genette, o que nos interessa é que ela trata da problematização da autoria, isto é: quem de fato é o autor, aspecto abordado em *Imitação dos dias* e *Bolor*. Tornamos a ressaltar que

⁵ Informações disponíveis em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/miguel-de-unamuno.jhtm>

Ferreira não mencionou a questão, ele citou outro texto de Miguel de Unamuno. O texto que Ferreira e seus amigos discutiam era mais político, “a respeito de Portugal”. No entanto, é muito evidente a ligação deste autor com a discussão da autoria em *Don Quixote*.

Em *Bolor*, também, assim como ocorre em *Imitação dos dias*, por trás da ficção, os comentários sobre fatos históricos e políticos criticam a sociedade portuguesa. O quadro criado na citação da página 53 de *Imitação dos dias* faz lembrar alguns episódios em que Humberto conversa com os amigos sobre acontecimentos políticos de Portugal, além de cultura e outros assuntos:

Verdadeiramente, a conversa só começou lá por volta da uma hora da noite, depois de bebermos uns copos bem medidos de aguardente. Política portuguesa (boatos exprimindo mais os nossos desejos do que as realidades), política estrangeira (a China, o Vietname, Cuba, o neocapitalismo), alguns livros (ABELAIRA, 1999, p. 47).

Os fragmentos do diário *Imitação dos dias* narram e descrevem comentários de fatos, observações ou percepções agudas do cotidiano. Os motivos pelos quais este diário foi arquitextualmente marcado como inventado – além do que já mencionamos, “esconder as verdades contidas ali” – também podem ser: subverter o gênero diário, problematizar a questão do real e do ficcional, confundir o leitor e, talvez, proteger o autor, que expressa não só críticas ou comentários, mas percepções de que muitos escritores não teriam coragem de expor abertamente. O caráter ficcional deste diário de Ferreira talvez sirva para dar liberdade ao escritor, para mascarar algumas verdades que sem a cobertura da ficção não seriam ditas.

Os textos dos fragmentos de *Bolor*, com a diferença de se configurarem como ficção, seguem essa linha de percepção aguda do cotidiano, sem deixarem de narrar uma história, além de mencionarem fatos importantes sobre os quais os autores portugueses do período ditatorial não podiam falar contra: “**contarei [...] coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo**” (ABELAIRA, 1999, p. 15-16, grifos nossos). Neste fragmento, percebe-se que o narrador não diz o que quer, mas o que pode, como, por exemplo, em seu diário, no futuro, poderá contar sobre “a vitória completa do fascismo”, em vez de dizer que poderia contar sobre a sua derrota.

Nos textos dos fragmentos de *Imitação dos dias*, o narrador tem a liberdade de escrever sobre diversos assuntos. Ele não fica preso a uma linha de raciocínio ou enredo. Cada fragmento é independente e trata de temas variados, à semelhança de um diário comum.

Apenas alguns deles seguem uma mesma sequência de assunto, mas, geralmente, quando isso ocorre, a sequência não passa de três fragmentos.

O romance *Bolor*, ainda que tenha uma história, não fica preso à ilusão de realidade, não segue regras tradicionais. Ao final da narrativa, as personagens são cientes de que são objetos da escrita do outro e cooperam para essa escrita. Nesse momento, o texto acentua a metaficcionalidade:

— Quantos são hoje? — pergunto-te. Olhas para mim espantada, encolhes os ombros, afastas lentamente as mãos, ergues a cabeça, abres-te num leve sorriso a dizer que não sabes. — Devagarinho — digo. — Gesticula devagarinho para eu ter tempo de escrever aqui todos os teus gestos e, se falares, fala também devagarinho para eu ter tempo de escrever todas as tuas palavras.

— Estive a pensar que...

— Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: “Estive a pensar que...” Pensar é com *s* ou com *ç*? “Estive a pensar que...” Podes continuar agora, já escrevi. — Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário —...—)]. — Estiveste a pensar que...? — (Escrevo: “Estiveste a pensar que...?”)

— Esqueci-me. Só sei falar depressa.

— Espera um instante. — Escrevo: “Esqueci-me. Só sei falar depressa. Espera um instante”. (ABELAIRA, 1999, p. 168-169).

Este episódio demonstra que as personagens não escondem mais que escrevem um diário. Parece haver um acordo entre elas, pois há uma colaboração no desenvolvimento dessa escrita. Maria dos Remédios, ou Leonor, por exemplo, obedece ao pedido de Humberto, ou de Aleixo, para falar devagar, esperando que ele escreva.

A característica peculiar de cada um desses livros, *Imitação dos dias* e *Bolor*, é que o primeiro quer fazer crer que as verdades ali descritas sejam vistas como ficção, mentira. O segundo, diferentemente, quer fazer crer que a ficção de suas páginas seja vista como verdade (papel da ficção). Contudo, esse efeito vai além, faz com que, também, duvidemos tanto da história que cria a ilusão da verdade quanto da história que se passa declaradamente como ficção.

Em *Imitação dos dias* os fragmentos são independentes. Esta narrativa não se configura como romance. Ele é um diário propriamente, em que o autor descreve os fatos cotidianos da sua vida e as suas opiniões sobre literatura, críticas à política e à sociedade.

Porém, não se pode dizer que tudo, ali, faça parte do contexto biográfico de José Gomes Ferreira. Ainda que o texto seja apresentado como um típico diário, seu teor não deixa de subverter o propósito original do gênero, ao informar que é inventado. O que foi dado como mentira parece verdade, por conter alguns dados condizentes com a biografia do autor. Mas, ao mesmo tempo, não há como confirmar que os comentários críticos são de fato o ponto de vista de Ferreira. Ele foi, autenticamente, um poeta fingidor.

Bolor aproveita o papel subversivo de *Imitação dos dias* para apresentar outra forma de subversão que problematiza, ao mesmo tempo, os gêneros diário e romance. A nosso ver, a narrativa de Abelaira assimilou do diário de Ferreira a questão da problematização do autor de diário, porém, introduziu, assim como ocorre em *A rainha*, um enredo romanesco, aspecto que torna a obra complexa e rica em possibilidades de leitura, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

ASSIMILAÇÕES DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Neste capítulo, faremos uma leitura de *A rainha* levando em consideração algumas estratégias narrativas de sua construção: intertextualidade, metaficção e romance-diário. Para tanto, analisaremos algumas obras que foram citadas nesse romance, na ordem em que são apresentadas a seguir: “Pierre Menard, autor del Quijote” (2010; 1939), *Alice no país das maravilhas* (2010; 1865), *Crime e castigo* (2009; 1866), *Tristram Shandy* (1998; 1759), *Werther* (1998; 1774), *Memorial de Aires* (2007; 1908) e *Sinfonia pastoral* (s/d; 1919).

Em *A rainha* – como já dissemos na introdução deste trabalho, além das citações diretas do romance de Julia – há referências e citações, também, de títulos e fragmentos de contos, músicas, textos jurídicos, discurso radiofônico, gravação da fala de Julia, notícias jornalísticas, romances, novelas, diferentes aspectos de teorias literárias, entre outros. O livro possui uma pluralidade de temas, vozes e gêneros textuais. Para Jenny (1979, p. 13), o texto literário é o lugar em que os sistemas de signos se fundem, cuja leitura do sujeito e da sua relação com o social ultrapassa a perspectiva do autor:

O texto literário passa a ser o lugar de fusão dos **sistemas de signos** originários das pulsões e do social, e escusado é dizer que qualquer leitura pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social, o que ultrapassa em geral a ambição do poeticista.

O romance *A rainha*, ao estabelecer relações intertextuais com temas, fatos históricos e estruturas narrativas de diversos gêneros, aproxima-se dos mesmos aspectos observados pelo narrador no romance de Julia. *A rainha* é um romance autorreflexivo, pois todas as análises que o narrador faz do romance de Julia refletem sobre o texto que ele escreve:

Organiza-se *A rainha dos cárceres da Grécia* em torno de uma percepção anômala. Mesmo quando lúcida, surge Maria de França, fonte aparente do discurso, como portadora de uma visão ao mesmo passo veraz e onírica – o que se repete na dualidade do cenário, firme e fluido, preciso e incerto. À maneira do jogador de damas, que sacrifica uma pedra para avançar com vantagem, Julia Enone faz uma concessão ao verossímil e assim fica livre para as experiências que, solerte, desejava pôr em prática no campo do romance. A loucura de Maria de França, motivo “natural”, convincente, implantado no fundo social da obra, é antes de tudo **uma cortina para esconder a partida verdadeira, essencial, desenvolvida no campo da criação romanesca**. Elude um diagnóstico preciso e sempre nos conduz a problemas de fatura, abrangendo a realidade concreta e a linguagem. Chave essencial na **estrutura enganosa do livro**, máscara da romancista, **faz passar por deformação o que é tentativa de aprofundamento e por arbitrário o que é cálculo**, como as tropas bem armadas que, em clima de guerra, fazem tremer de um ponto a outro do romance o chão da anfíbia Recife/Olinda. (LINS, 1976, p. 117-118, grifos nossos).

Pode ser que *A rainha* esconda, por trás do que é explícito no romance, algumas significações que não estão claras, para nós, leitores. A cegueira, muitas vezes, está relacionada ao excesso de evidência (Jenny, 1979, p. 6). Por isso, tentaremos buscar no romance de Julia e em estratégias narrativas a significação do romance de Lins. Para auxiliar nossas análises e para diferenciarmos os romances de Lins e de Julia, utilizaremos o título *A rainha* para designar o romance de Lins e para mencionarmos o livro da autora utilizaremos as expressões “romance, texto, obra ou livro de Julia”. Quando mencionarmos os termos “narrador de *A rainha*”, estaremos nos referindo ao professor escritor do diário – narrador do romance de Lins. O texto deste narrador será mencionado como diário ou ensaio.

3.1 – ASSIMILAÇÃO DA NOÇÃO DE LEITURA E DE ENSAIO DO CONTO “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”

O conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, foi publicado na revista *Sur* em 1939 e publicado no livro *Ficciones* (2010) em 1944. Entre os contos que compõem este livro, estão dois dos mais importantes da carreira deste escritor argentino, “La Biblioteca de Babel” e “El Jardín de Los Senderos que se Bifurcan”. “Pierre Menard, autor del Quijote” também é um dos contos importantes deste autor e muito citado por se referir à discussão de conceitos teóricos fundamentais para a noção de leitura, ainda que tratados em uma narrativa ficcional.

É normal, sempre que lemos uma obra literária, buscarmos o seu sentido. Poderíamos dizer que lemos um texto para compreendê-lo totalmente. Pressupomos que nenhum autor escreveria um livro para não ser compreendido. No entanto, as obras “herméticas” – entre as quais o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” se inclui, pelo menos em uma primeira leitura – parecem nos tirar o poder da compreensão total. Não devemos esquecer que não “é só quem escreve que significa; quem lê também produz sentidos. E o faz, não como algo que se dá abstratamente, mas em condições determinadas, cuja especificidade está em serem sócio-históricas” (ORLANDI, 2000, p. 101). Assim, o leitor abstrairá determinado sentido de um texto de acordo com as condições sócio-históricas em que ele estiver inserido.

Tal noção de leitura relacionada ao contexto sócio-histórico em que o leitor está inserido é um dos pressupostos do conto “Pierre Menard, autor del quijote”. O narrador de *A rainha* faz a citação deste conto quando discute a questão da autoria, isto é, se um mesmo verso seria realmente o mesmo se viesse de um aprendiz ou de um autor consagrado, como ocorre no conto de Borges. Citemos o fragmento no qual o narrador estabelece esta discussão:

Pensei bem e decidi não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo. Vejamos. **Uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras** – anteriores e talvez até posteriores – de quem a enviou. Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas! Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? **Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono Etienne Alane ou de Hugo.** É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luís Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. O estilo do *Quixote*, natural no seu primeiro autor, em Pierre Ménard faz-se arcaizante. **Comparar os dois textos**, diz Borges, “é uma revelação”: **Ménard haveria enriquecido a arte da leitura** com uma nova técnica, a “do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”. Sugere Borges, dentre outras, a experiência de lermos, atribuindo-a a Joyce, a *Imitação de Cristo*.

Além do mais, estando eu longe de ser – e do desejo de ser – um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente. (LINS, 1976, p. 5-6, grifos do autor e nossos).

Neste fragmento, o narrador levanta muitas questões, entre elas: a da intertextualidade, a da autoria e a da leitura. O conto de Borges, citado no início do romance de Lins, apesar de curto, é um ensaio teórico sobre a noção de leitura e aspectos narratológicos de alto grau de complexidade. O autor: Borges, Menard ou o narrador – ou todos estes autores – ao estabelecer(em) esta confusão de autoria, lança(m) em jogo também

uma outra questão, a leitura. Segundo o narrador deste conto, ler o texto de Menard, uma “cópia”, letra a letra do texto de Cervantes, pressupõe outra leitura porque aquele texto foi escrito em outro contexto sócio-histórico. Assim, as primeiras perguntas são: quem de fato é o autor do texto? Como ler este novo texto? O narrador do conto de Borges diz ser o texto atual mais sutil que o anterior:

Compor o *Quixote* nos princípios do século XVII era uma empresa razoável, necessária, acaso fatal; nos princípios do XX, é quase impossível. Não foi em vão que transcorreram trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um só: o próprio *Quixote*. Apesar destes três obstáculos, o fragmentário *Quixote* de Menard é mais sutil que o de Cervantes. (BORGES, 2010, p. 46, tradução nossa)¹.

Em outra parte do conto/ensaio, pouco antes de mostrar a idêntica escrita, feita por Menard, do texto de Cervantes, o narrador afirma serem os dois textos “idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)” (BORGES, 2010, p. 47, tradução nossa)². Para o narrador, o texto de Menard é mais rico porque foi escrito em um século muito distante do original, o que exige mais do escritor, enquanto escritor e leitor, além de exigir muito também dos leitores deste novo texto. É como ler um texto atribuindo a ele um outro autor, aspecto que exigiria outro olhar, outra leitura. Seria, conforme disse o narrador de Borges, ler *Imitação de Cristo* tendo como autor Joyce, e não mais o suposto autor, o monge alemão Tomás de Kempis. Este outro autor permitiria um olhar completamente novo no texto.

Todo texto lido por um bom leitor escritor pode virar matéria de escrita, conforme ocorria com Lins. Graciela Cariello (2004, p. 357), cuja tese analisa a presença de Borges em toda a obra de Osman Lins, afirma, no artigo “Osman Lins – Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações”, que todos os textos que Lins “lia virava literatura, toda sua escrita foi radicalmente leitura. A sua leitura de Borges foi, portanto, crítica e produtora de escritura”.

Assim, no conto de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, que o narrador cita em *A rainha*, não aparece somente a figura do autor-escritor, mas a do autor-leitor: aquele que busca em outras obras aquilo que ele queria dizer, mas já foi dito. Contudo, nada impede que

¹ “Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*. A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes”.

² “[...] idênticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambigüo, dirán sus detratores; pero la ambigüedad es una riqueza.)”.

seja dito novamente. E, conforme é defendido no referido conto de Borges, o que é dito em outro contexto é um outro texto.

Se assim considerarmos, temos, em *A rainha*, três textos: o de Julia, o do narrador e o de Lins. Mas todos constituem uma só obra, porque um está contido no outro. O conto de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” pode ter sido uma das inspirações de Lins para construir um ensaio crítico literário tão imaginário quanto o romance de Julia sobre Maria de França. O ensaio, para Borges, conforme indica Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 80), “deriva, mais tarde, para outros temas, mas Borges já demonstrou seu enfoque: todo julgamento é relativo, e crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção ou a poesia. Aqui está a semente de ‘Pierre Menard’”.

O ensaio do narrador de *A rainha* é um típico texto crítico. Lins explorou a função deste gênero textual para diversos fins. Nos comentários analíticos sobre o romance de Julia, em que o narrador cita teorias de narratologia e textos de outras áreas do saber, há também citações diretas do romance dessa autora para confirmar a teoria comentada. O texto do narrador é completamente intertextual e metalinguístico, conforme a definição de Genette, a de que este tipo de transtextualidade constitui-se como um comentário crítico de outro texto. A intenção do narrador é produzir um texto científico de análise literária. As citações do texto de Julia, introduzidas nas análises do narrador, são expostas em conformidade com a teoria mencionada e adequada à sequência do enredo do romance de Lins:

A onisciência toda ficcional de que é portador o “eu” de Maria de França não se limita a ler no íntimo dos seus interlocutores ou dos que passam por ela. Abrange, com liberdade nem sempre concedida ao narrador impessoal, o registro do espaço, todos os seus sentidos debandados no Recife e libertos, portanto, da clausura corporal:

“Vocês não podem sentir, mas esse é o cheiro do mangue e da fumaça do trem das 7 da manhã, carvão de pedra, na direção do agreste, os balaústres da Ponte Velha, ferro alcatroado, começam a esquentar, entra pela boca, no ar, o gosto das mangabas e das agulhas fritas do Pátio do Mercado, badalam os sinos grandes do Carmo e dos Franciscanos, os sinos de menino das capelas, o sol vai subindo, montante da maré, sobe, alô! Alô!, olhem e vejam, inunda os arrabaldes e o centro da cidade.” (LINS, 1976, p. 73).

Tais aspectos de produção romanesca, em que se analisa um livro fictício dentro da ficção, denotam uma exigência de criação talvez maior que a destinada à de um romance de enredo tradicional:

Uma das técnicas usadas nesse quebra-cabeça temporal é a interrupção. Os dois planos narrativos, do diário/memórias e do ensaio, são entrecruzados pelo romance de Julia, de modo que os fatos dos vários planos se interpenetram numa coordenação de fragmentos heterogêneos, mas interdependentes. Lins arranca a narrativa da continuidade do desenrolar progressivo e sua composição surge do congelamento do curso histórico, no qual muitos fatos são arrebatados do seu contexto, não estabelecendo uma relação entre o passado e o presente mas são co-penetrados justamente pela cesura que os revela. (CAIMI, 2004, p. 350).

Como afirma Claudia Caimi e também, conforme já foi mostrado no primeiro capítulo, Renata Rocha Ribeiro (2009), há uma interpenetração dos gêneros romance e ensaio de forma coordenada. Como já dissemos na introdução, *A rainha* não é formada apenas por estes dois gêneros, mas por diversos outros. Nas obras em que há citações, paródias e referências de variados textos, gêneros e discursos (teorias literárias, textos jornalísticos, jurídicos, musicais etc.), estas podem contribuir para aumentar a dificuldade de compreensão da narrativa devido ao excesso de códigos e informações. Como sugere o narrador de *A rainha*, o romance de Julia não é impenetrável, ele apenas oculta a sua arte, aspecto que lhe confere o título de arte hermética:

Pode-se indagar, decerto, se o caráter muito especial do terreno sobre o qual assenta a estrutura da obra não sonega aos leigos o alcance da analogia [...]. A resposta será afirmativa e indica-nos, a partir do traçado inicial da obra, a lei fundamental da arte da escritora, arte a que se pode atribuir, no mais alto e fino sentido do termo, o título de **hermética**, não por ser impenetrável, mas por ser **uma arte que se oculta**. (LINS, 1976, p. 44, grifos nossos).

Apesar de o narrador se referir ao fato de os leigos não alcançarem a analogia sobre a qual se assenta a estrutura da obra, ele próprio – leitor instruído, como percebemos em seu diário – considera a obra de Julia uma arte hermética. No artigo de Jenny (1979, p. 10), este autor lança a hipótese de que “são os textos mais estrita ou exageradamente codificados que dão azo à repetição”, ou seja, dão azo à intertextualidade. Parece, em um primeiro momento, nessas obras codificadas, que faltam dados ou partes da história para completar alguns sentidos da narrativa. Contudo, o que falta é a decifração do código estabelecido. Muitas vezes, esse código é decifrado pela intertextualidade. Se o texto é bastante codificado – principalmente pela “polifonia intertextual”, termos usados por André Topia (1979, p. 175) – o conhecimento dos textos citados é requisito fundamental para a compreensão do texto citante. Assim, conforme podemos depreender do conto de Borges, para ler o texto de Menard é preciso, também, ler o texto de Cervantes. Nesse mesmo sentido, a nosso ver, o narrador de

A rainha cita o texto de Borges para levar o leitor a deduzir que, para ler este romance de Lins, é necessário ler os textos que ele cita.

No conto de Borges, há um ensaio crítico que comenta a reescrita de *Don Quixote*. No romance *A rainha*, o texto crítico do narrador comenta uma obra que não conhecemos. Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, pelo menos, conhecemos a obra de Cervantes, o que já assegura o uso da memória para entendermos o que o narrador diz sobre o texto de Menard. Contudo, não podemos confundir o texto de Cervantes com o de Menard, caso contrário, derrubamos toda a teoria criada pelo narrador do conto de Borges, que tenta mostrar que um mesmo texto escrito por um outro autor, em outra época é um texto diferente. Em *A rainha*, o problema fica mais complexo porque o romance de Julia é conhecido apenas pelo narrador e o leitor conhece apenas o seu resumo.

O narrador de *A rainha* tenta comprovar a teoria do narrador do conto de Borges ao citar várias outras obras. Não há, neste romance de Lins, a reescrita de uma obra completa como ocorre com o texto de Menard, mas as citações enxertadas tornam-se um novo texto e passam a constituir o romance *A rainha*.

Para exemplificarmos esta comprovação da teoria do narrador do conto “Pierre Menard, autor del quijote”, no próximo tópico, analisaremos as três citações de *Alice no país das maravilhas* enxertadas no romance *A rainha*. Estas três citações fazem parte de um mesmo trecho da narrativa de Carroll. Assim, tentaremos explicar, com a ajuda da fortuna crítica, por que o trecho de *Alice no país das maravilhas* foi fragmentado no diário do narrador de *A rainha* e qual a sua relação com esta obra.

3.2 – INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO EM *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*

Alice no país das maravilhas (2010) é a obra mais conhecida do escritor britânico Charles Lutwidge Dodgson, cujo pseudônimo é Lewis Carroll. Esta narrativa foi publicada em 1865 e é considerada uma das mais célebres da literatura inglesa, que atrai não só crianças, mas estudiosos de diversas áreas do saber.

As três citações desta obra em *A rainha* correspondem à aparição do Gato de Cheshire no jardim do palácio da Rainha de Copas, quando Alice jogava croqué com a corte real. A primeira citação aparece no início do romance de Lins, a segunda, um pouco antes da metade e, a última, no final dessa narrativa.

De acordo com Wellington de Almeida Santos (2002) e Viviane de Guanabara Mury (2005), cada uma destas três citações em *A rainha* tem como um de seus propósitos aproveitar as características de descrição da aparição do Gato de Cheshire para estabelecer uma semelhança com a forma de exposição das citações e da referência bibliográfica. A aparição progressiva do gato coincide com a absorção do livro de Carroll pelo romance de Lins, como se aquele fosse parte integrante deste:

As citações constam no início, meio e fim do diário, ao qual irão se misturando lentamente. O **primeiro** trecho pertence ao dia 18 de julho transcrito com **aspas e referência bibliográfica** (autor, livro e capítulo), e descreve o surgimento do sorriso do Gato de Cheshire. Já a **segunda** diz respeito ao aparecimento dos olhos e, a exemplo da primeira, está entre **aspas**, porém, na indicação bibliográfica, há **menção apenas ao autor e ao livro**. Por fim, na **terceira** e última citação, **entre aspas, mas sem referência bibliográfica**, surge toda a cabeça do Gato. À medida que o Gato vai completando suas formas, o trecho selecionado vai perdendo alguma informação da indicação bibliográfica. Isso pode ser interpretado como uma inserção progressiva das citações até elas se dissolverem completamente no diário, como se fossem uma de suas partes integrantes. (MURY, 2005, p. 118, grifos nossos).

Mury indica que as citações se dissolvem em *A rainha*, com a perda da referência bibliográfica, mas ela não explica a relação de sentido entre os dois textos. A primeira citação de *Alice no país das maravilhas* é exposta após um fragmento do diário (do dia 17 de julho) que apresenta a protagonista e expõe resumidamente o enredo do livro de Julia, um dos primeiros passos do narrador para iniciar a análise deste romance:

[E]strutura *A Rainha dos cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício.

Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, ocorre o inverso. Isto porque a narradora empenha-se em dissimular os seus achados. Se nos escapa esse traço, fundamental na romancista, avaliaremos incorretamente o livro. Descobrir nele o que há de elaborado e pessoal – e as minhas descobertas nesse campo, até agora descontínuas e indisciplinadas, deixam apenas entrever aqueles veios encobertos – será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha. (LINS, 1976, p. 9).

Após esta última parte do fragmento do dia 17 de julho, o seguinte, do dia 18 de julho, refere-se à citação de *Alice no país das maravilhas* que menciona a aparição súbita e “estranha” do Gato. O interessante é que o trecho anterior menciona o que o narrador considera “encoberto” no romance de Julia: “**Descobrir nele** o que há de elaborado e pessoal

– e as minhas **descobertas** nesse campo, até agora descontínuas e indisciplinadas, deixam apenas entrever aqueles **veios encobertos**”. Esta aparição do gato deixou Alice perturbada por não entender, no primeiro instante, do que se tratava aquele sinal que aparecera no ar:

... então notou, suspensa no ar, uma **aparicação estranha**: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas, depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Cheshire, **agora terei com quem falar**’. Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap. VIII. (LINS, 1976, p. 9-10, grifos nossos).

Nesta parte, podemos estabelecer uma certa analogia entre o contexto das narrativas citada e citante. Assim como a aparição do Gato perturbou Alice, o romance de Julia também deixa o narrador perturbado por não compreender alguns de seus aspectos. Conforme ele comenta, essa obra de Julia subverte as normas convencionais de construção da narrativa: a protagonista narra em primeira pessoa, mas é onisciente; existe uma fusão temporal entre os fatos históricos do passado e o presente ficcional da personagem; há uma hibridização das cidades Recife/Olinda, subvertendo o tempo e o espaço; na sua loucura, a protagonista Maria de França também inventa outras personagens que passam a fazer parte da história.

No final desta primeira citação de *Alice no país das maravilhas*, quando Alice notou que o sorriso solto no ar era do Gato de Cheshire, ela se sentiu aliviada, pois teria alguém com quem falar. Para o narrador do romance *A rainha*, o livro de Julia é também uma espécie de “interlocutor” que possibilita ao narrador ter o que falar e com quem dialogar em todo o seu diário/ensaio, que constitui o romance *A rainha*.

A segunda citação de *Alice no país das maravilhas*, que corresponde à data do diário de 5 de dezembro, refere-se à aparição dos olhos do Gato: “Alice esperou que os **olhos** do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça. Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*” (LINS, 1976, p. 75, grifo nosso). Assim como a primeira citação, a segunda se refere a um órgão relacionado a um dos cinco sentidos humanos. Primeiro foi a boca, agora, os olhos.

Em um fragmento anterior ao da citação, do dia 3 de dezembro, o narrador de *A rainha* mostra que os sentidos da personagem Maria de França vagueiam por toda a cidade do Recife, libertos da clausura corporal. A protagonista do romance de Julia usa todos os seus sentidos para perceber o real e o irreal do espaço da cidade: “Olfato, tato, paladar, audição e visão, isolados, captam aspectos soltos do Recife num amanhecer de estio. Por vezes, altera Julia Enone o processo, acumulando a figura que os manuais designam por sinestesia” (LINS,

1976, p. 73). Nos momentos de loucura, Maria de França “vê” o que uma pessoa comum não consegue: ela cria a cidade híbrida, em que coexistem o passado e o presente, além de conhecer os pensamentos das demais personagens. Não é à toa que os fragmentos anteriores à segunda citação sobre o Gato de Cheshire tratam da onisciência de Maria de França: o olhar para o interior das personagens.

No fragmento do dia 4 de dezembro, o narrador tenta mostrar que é irrefutável o fato de que o “espaço” é o responsável pela expressão da onisciência da personagem e não sua imaginação. Para provar, ele coloca um trecho do livro de Julia:

A possível objeção de que o espaço assim representado não expressa onisciência, nada mais sendo que o reflexo do modo como atua a imaginação da personagem, parece refutada em outros pontos do texto, a não ser que se tome por falsa toda a narrativa de Maria de França:

“Vem a chuva do mar, atinge o Cais do Porto, avança para cima da cidade, avança e cruza as pontes que amarram as ilhas no chão firme, alô, ouvintes, são as águas de março, a perna esquerda cobrindo o aeroporto, a outra em Santo Antônio, a cabeça na Várzea, estende o braço direito para Casa Amarela e molha os morros, o Recife quase todo coberto por esse corpo chuvoso, os pássaros, grandes como cachorros, enfiam-se nas copas das árvores, um canário monstro vem berrando, chega aqui antes da mão da chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro para dentro, batem as portas, um pombo pousa no teto e a casa geme, ouvem? (LINS, 1976, p. 74-75).

Após o narrador comentar este fragmento – que mostra o olhar de Maria de França para todos os lugares por onde passa a chuva, antes de chegar em sua casa. Lugares distantes, praticamente impossíveis de serem vistos por um ser humano – o seguinte, o do dia 5 de dezembro, refere-se à segunda citação da narrativa de Carroll. O fragmento do dia 6 de dezembro continua comentando o assunto da onisciência e uma espécie de “visão espiritual” de Maria de França. Essa onisciência, segundo o narrador, é “exposta a erros”. A onisciência no livro de Julia não tenta enganar o leitor, pois fica claro que a personagem se embaraça nos aspectos relativos às “restrições humanas”. O narrador fala sobre uma separação entre a personagem que age e a que narra, no romance de Julia. A que age é uma louca, a que narra é uma pessoa dotada de conhecimentos diversos (LINS, 1976, p. 75).

Como já foi dito, a visão espiritual de Maria de França alcança os pensamentos de outras personagens e também domina o tempo e o espaço da cidade onde vive, como se tivesse um poder demiúrgico, como o têm os autores de ficção. O poder criador da personagem faz surgir uma cidade fantástica, a híbrida Recife/Olinda. Assim, Maria de França

vive em Recife, mas imagina uma cidade híbrida que evoca um outro tempo, o da Invasão Holandesa no nordeste brasileiro, no século XVII. Para o narrador, Maria de França não imagina esse mundo fantástico, ela o vive, fato que justifica suas internações no Hospital de Alienados. Um aspecto importante a ser considerado é que as visões podem indicar uma forma de fuga da sua realidade. É preciso ressaltar que as visões começaram quando Maria de França foi praticamente obrigada a deixar o quarto onde morava com a mãe e os irmãos para se empregar como “doméstica, a troco de comida, cama e ordenado insignificante”, em casa de estranhos. (LINS, 1976, p. 12). Dessa maneira, as visões se iniciaram em um momento difícil da vida da personagem. Ainda na infância, foi necessário deixar o convívio familiar para começar a trabalhar como se fosse gente grande.

Assim, esta segunda citação, que menciona a aparição dos olhos do Gato, relaciona-se com as visões de Maria de França que fazem surgir outro mundo, que substitui aquele que a oprime. À semelhança deste ser fantástico do mundo das maravilhas, que tem o poder de se fazer aparecer e desaparecer, Maria de França também faz aparecer, quando sente necessidade, a cidade híbrida Recife/Olinda do período da Invasão Holandesa.

No mundo criado por Maria de França, ela domina os seres, o espaço e o tempo. No mundo real, ela é dominada. Na história da Invasão Holandesa, em Recife e Olinda, no século XVII, um considerável número de holandeses foram dominados pela astúcia de poucos homens, representantes das três raças que deram origem à população brasileira: brancos, negros e indígenas. Eram trabalhadores que se uniram porque queriam manter o controle da terra, de seus produtos e de suas riquezas naturais. No romance de Julia, quando a autora trata desta invasão, ela não comenta a vitória dos brasileiros, apenas a invasão da Holanda e a resistência dos pernambucanos. Por outro lado, segundo o narrador, esta autora aborda, também, temas da invasão física, exploração sexual, invasão econômica, dificuldades de acesso do indivíduo pobre a empregos dignos e a garantia de seus direitos. Assim, a história da Invasão Holandesa parece conotar, em relação à história de Maria de França, que ela foi vítima das invasões machistas e burocráticas, que lhe causaram danos psicológicos, morais e prejuízos financeiros.

Em uma análise geral deste aspecto, podemos considerar que o tratamento dos assuntos sociais, no romance de Lins, pode também estar relacionado com a opressão vivida pela população brasileira, no período da ditadura militar, iniciado em 1964. Tal acontecimento político marcou a vida dos brasileiros, pois se caracterizou pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar. Assim, mediante a temática abordada no romance de Julia, é possível dizer

que Lins trata de um assunto que se relaciona indiretamente – pois não era possível comentar, devido à repressão da ditadura militar – com a invasão de um regime político que assumiu o governo do país à força e dominou opressivamente a população para se manter no poder.

Em relação à Invasão Holandesa, o narrador de *A rainha* afirma que esse detalhe da abordagem, que se refere apenas aos confrontos militares e não à vitória, serve para acentuar os conflitos passados por Maria de França e para explorar o motivo da resistência. Matias de Albuquerque, praticamente o líder da resistência brasileira, apesar de significar uma fraca resistência, colocava sentinelas para anunciar a chegada de mastros inimigos, para se precaver. Essa e outras estratégias fizeram com que os nordestinos sobrepujassem os holandeses. No contexto brasileiro representado por Maria de França, ninguém parecia perceber a “invasão” silenciosa de espoliadores: “quem vê as forças que hoje nos invadem?” (LINS, 1976, p. 139). Esta pergunta relaciona-se aos problemas que os brasileiros enfrentavam com a burocracia e abuso de poder da política da ditadura militar, à semelhança das dificuldades de Maria de França, que sofria com a morosidade dos processos do antigo INPS e com as referidas explorações.

A última citação de *Alice no país das maravilhas* aparece na parte final do livro, em que não há mais datas que caracterizam a forma de diário, há apenas espaçamentos no texto que separam os fragmentos. Os temas que mais se destacam, aí, são a memória e o tempo. Nesta parte, não é sem razão o fato de a marcação temporal não aparecer. São-nos apresentados: a história da gata desmemoriada de Maria de França, Memosina ou Mimosina; a história de Ana (a ladra que recebeu a alcunha de a rainha dos cárceres da Grécia), que teme a passagem do tempo; e o discurso do espantalho, que não tem memória. Esta personagem foi criada por Maria de França ou é ela própria, como sugere o narrador: “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). Parece haver entre os dois não só uma relação de semelhança entre criadora e criatura, mas de cumplicidade, como se eles fossem um casal, uma mesma carne.

Outro detalhe curioso desta última citação de *Alice no país das maravilhas* é que ela marca a passagem temporal, como se pode verificar nas palavras em negrito: “Pensou Alice: ‘É inútil dirigir-lhe a palavra, enquanto não se manifestarem as suas orelhas, ou, ao menos, uma.’ **Um minuto mais tarde**, a cabeça inteira surgira.” (LINS, 1976, p. 206, grifos do autor e nossos). O detalhe temporal desta citação, além do fato de o narrador não marcar mais o tempo, pode indicar que nesta parte da narrativa um outro tempo é invocado: a narrativa abandona o realismo e finaliza-se com uma atmosfera fantástica. Uma característica

marcante das narrativas fantásticas é a instauração de um mundo atemporal, como aparece nos contos de fadas, sugerido, inclusive, pelo “era uma vez”.

Outro aspecto interessante desta última citação é que Alice queria falar ao Gato, mas esperou que sua orelha aparecesse, por fim, apareceu toda a cabeça. Agora, não importam apenas os órgãos do sentido, mas também a parte do corpo responsável pela memória, a cabeça.

A aparição do espantalho em *A rainha* e sua relação com a memória nos faz lembrar de *O mágico de Oz*, de Lyman Frank Baum. Nesta narrativa, o espantalho diz a Dorothy, quando esta o conhece, que não tem memória porque fora criado há dois dias, assim, ele não tem o que contar. Ele deduz, sem querer, que a memória está relacionada com o tempo de vida, ou seja, com as experiências e vivências da pessoa. Essa mesma noção deu-lhe o mágico de Oz, quando foi cumprir sua promessa de lhe dar um cérebro: “Você não precisa de um. Está aprendendo alguma coisa todos os dias. Um bebê tem cérebro, mas não sabe muita coisa. A experiência é a única coisa que traz conhecimento, e quanto mais tempo você ficar na Terra, tanto mais experiência você terá.” (BAUM, 2006, p. 127).

O mesmo parece suceder ao espantalho criado por Maria de França. Ele, na verdade, não perde a memória, ele nunca a teve:

Crê o espantalho ter vivido um passado sobre o qual nada sabe: o que conhece de si é o presente; logo inverte a situação, indagando se o que acaba de surgir não é exatamente o espaço, se a ausência de um espaço propício – agora criado – não o impedia de estabelecer referências e apreender a própria identidade. Tal especulação, porém, é jogo e fingimento, ele permanecerá um vulto obscuro, impenetrável como o seu monólogo: “Pássaros ou meninos hão de ver-me e não direi quem sou.” (LINS, 1976, p. 150).

O espantalho confunde passado e presente, aspecto que observaremos à frente. Ele, constantemente, esquece-se do que está a falar: “Repete-se ou interroga-se; vacila em meio à frase, fugindo-se o que ia dizer”. O discurso do espantalho é, para o narrador, “pedra no caminho” e “baralho misterioso” (LINS, 1976, p. 149-152). Esta afirmação parece fazer uma alusão a *O mágico de Oz* (tijolos de ouro) e também a *Alice no país das maravilhas* (cartas de baralho, soldados da Rainha de Copas). No final do romance de Lins, essa alusão é ainda mais evidente quando o narrador menciona “o **halo verde e ouro, cheiro de mar e vozes cantando** muito longe, em coro, não sei mais onde estou e receio avançar” (LINS, 1976, p. 215, grifos em negrito nossos). Isto também parece ser uma referência à estrada dos tijolos amarelos e à cidade de esmeralda, de *O mágico de Oz*, e às cantigas sobre o mar da

Tartaruga Falsa, apresentadas em *Alice no país das maravilhas* quando esta personagem conta sua história para Alice.

Em relação à alusão, Samoyault (2008, p. 51) diz que ela “depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto”. Talvez estejamos percebendo relações intertextuais que não existem, porém, como afirma Samoyault, a alusão concede “licença” para tais leituras.

Percebemos a alusão, em *A rainha*, ao espantalho de *O mágico de Oz* não só devido à presença de um espantalho no romance de Lins, mas à combinação desta figura com a recorrente menção à falta de memória. O espantalho e a gata Memosina ou Mimosina de Maria de França, conforme já dissemos, são sempre relacionados à falta de memória. Esse aspecto – além de os dois serem, para Maria de França, os protetores contra os pássaros gigantes, que a protagonista do livro de Julia tanto teme – estabelece uma relação de semelhança entre eles. Não podemos deixar de mencionar, também, a relação entre Memosina e a deusa da memória, Mnemosyne. Apesar de haver uma relação entre os nomes das duas, ocorre uma inversão referente às características destas personagens, pois, enquanto a deusa é responsável pela memória, a gata Memosina perde a sua.

O espantalho e a gata poderiam proteger Maria de França dos pássaros gigantes: aquele poderia assustá-los e esta poderia comê-los, se não tivesse medo deles: “Nasce apenas para esconder-se dos pássaros – *topos* do ‘mundo às avessas’ – e acentuar o gigantismo deles, insinuando que este é verdadeiro, não um resultado da loucura? Pode ser.” (LINS, 1976, p. 191). Aqui, o narrador faz menção a uma característica do carnaval: “mundo às avessas”, que pode sugerir os desvios nas características de personagens típicas. Semelhantemente ao que ocorre em *Alice no país das maravilhas*: um animal comum, um gato, foi representado com características diferenciadas: como um ser mágico, louco, pensador, palhaço, além de suas características humanas. A humanização existe em relação a todos os animais da narrativa de Carroll.

A gata de Maria de França lembra bastante o Gato de Cheshire. O Gato surge em partes, lentamente. Ao mesmo tempo em que surge, já desaparece. Memosina, ao perder a memória, perde-se de sua dona, aparece e desaparece quando quer. O mesmo ocorre no contexto do narrador, em seu apartamento. De repente, surge uma gata. Ela aparece e desaparece no apartamento como que por um truque de mágica. Outro detalhe é que o Gato de Cheshire não se identifica com as características de um animal de sua espécie. Memosina

também deixa de se identificar com os animais de sua espécie, pois deixa de agir como um gato e passa a agir como um rato. A gata, assim como sua dona, apresenta sinais de loucura.

Os temas da memória, do aparecimento e desaparecimento do Gato de Cheshire e da gata Memosina também podem sugerir, no romance de Lins, uma conotação social com a história política do Brasil. No período da ditadura militar, os cidadãos não podiam expressar os seus próprios pensamentos, deveriam fingir falta de memória. O aparecimento e desaparecimento parecem sugerir uma escamoteação do sujeito. Para conseguir viver sem perseguição, era preciso se transformar, caso tivesse consciência da opressão, em um indivíduo alienado. Era preciso fingir que não se via e não se sabia de nada, em relação ao que a violência política estava provocando no país.

Em *Alice no país das maravilhas*, além dos temas próprios das narrativas fantásticas, do absurdo das imagens e do sobrenatural, o tema da loucura é também bastante recorrente. Em uma conversa de Alice com o Gato de Cheshire, quando ela estava indecisa sobre qual direção tomar, o diálogo dos dois parece não ter ajudado muito a menina. O discurso filosófico do Gato a deixou ainda mais na dúvida. Contudo, ele se justificou dizendo que respondeu de acordo com o teor da pergunta. Para ele, perguntas vagas não merecem respostas precisas e não levam a lugar algum.

Assim, quando Alice se vê perdida no país das Maravilhas, sem saber que caminho tomar, o Gato aponta duas direções: à esquerda, ela encontraria a Lebre de Março, e à direita, o Chapeleiro. Ele diz que tanto fazia pegar um ou outro caminho, pois os dois a levariam ao encontro de “loucos”. O Gato diz que todos no mundo das maravilhas são loucos, inclusive a menina. Ela o questiona por que razão a acha louca. A resposta do gato é simples: uma vez que todos do lugar são loucos, apenas o fato de ela estar ali a torna louca. Um aspecto interessante é que, no romance *A rainha*, algumas personagens apresentam sinais de loucura. No final deste romance, o narrador também teve uma espécie de surto de loucura, quando se transformou no espantalho. É possível estabelecer uma relação entre o que ocorre com as personagens de *A rainha* e a resposta do Gato: apenas o fato de a personagem central do romance de Julia ser louca – bem como a própria Julia, que sofreu vários surtos de loucura quando era mais jovem – fez com que o narrador também ficasse louco, simplesmente por estar tão próximo a elas.

Os detalhes estranhos da loucura de Maria de França, conforme foi comentado pelo narrador, correspondem a um dos aspectos que tentamos compreender. Independente de terem sido tratados pelo narrador como “uma cortina para esconder a partida verdadeira”, eles parecem-nos um dos pontos centrais do romance de Julia.

Nas análises do narrador, ele relaciona as visões e discursos de Maria de França, que expressam sua loucura, com algumas imagens e linguagens típicas do grotesco:

Maria de França, agente fictícia do discurso, oscila entre a sanidade e a loucura: devido ao seu estado de saúde é que pretende mesmo obter uma pensão temporária ou vitalícia. Não surpreenderia se a romancista, cuja noção do documento é muito especial – como um artista que, versado em anatomia, altera as figuras –, evitasse notações perceptíveis no texto, distinguindo os períodos de lucidez e os de privação mental. A solução que logo se impõe é **povoar de monstros e deformações a mente da louca** e desarticular a linguagem. **Imagens de pesadelo e uma sintaxe fragmentada** evocariam o exclusivismo do seu mundo e o horror do seu isolamento. (LINS, 1976, p. 98, grifos nossos).

Segundo Bakhtin (2010, p. 35), o motivo da loucura é característico do grotesco, além de ser uma espécie de paródia, uma crítica ao oficial:

O motivo da loucura é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura festiva.

O narrador de *A rainha* considera que a “linguagem sem mistério de Maria de França, quando louca, subentende a ausência de mistério no mundo. Aparenta-se à loucura reduzir o mundo e a palavra.” (LINS, 1976, p. 103). Maria de França vive em Recife, mas, em seus momentos de loucura, ela se vê na cidade híbrida Recife/Olinda. Essa hibridização, ou redução do mundo, conforme diz o narrador, não ocorre somente no plano espacial, mas também no plano da palavra. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos tomar a hibridização das duas cidades (mundo) e estendê-la para a hibridização de gêneros e obras em *A rainha* (palavra). Assim, a hibridização pode significar uma forma de questionar o inquestionável, reunir o que existe separadamente e subverter a linearidade do tempo e espaço da narrativa, ao assimilar outros tempos e espaços de outras obras:

Esse espaço híbrido, onde um espaço firme e um espaço móvel associam-se, resulta mais sugestivo e intrigante que a opção em favor de uma ou de outra alternativa. Apesar disto como evitar a necessidade de indagar o que leva a romancista a integrar, no mesmo campo, concepções antagônicas? Motiva-a a lei da variação? Quer apenas a escritora, atenta ao conselho de Horácio, mesclar “o verdadeiro e o fictício”? Procura confrontar, com as suas obscuras implicações ocultistas, o líquido e o sólido? Não sei responder. (LINS, 1976, p. 110).

Apesar de o narrador ter afirmado não saber responder a algumas questões complexas de *A rainha*, para compreendermos este romance seguiremos as pistas metaficcionalis e intertextuais sugeridas por ele, em suas análises do livro de Julia.

O narrador, ao mencionar o processo de citações de outras obras no romance, diz que “é indiscutível que muitas citações, banais no contexto original, transplantadas para o romance, tecido mais complexo e conotativo, sofrem uma espécie de transmutação, afetadas por tudo que as rodeia, tornando-se quase irreconhecíveis” (LINS, 1976, p. 96). Esta é a visão do narrador do conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, como já comentamos.

Voltando à análise de *Alice no país das maravilhas*, a personagem Alice vive situações relacionadas ao mundo fantástico como se tudo fosse “normal”. No romance de Julia, nos devaneios de Maria de França, ela também imagina um mundo fantástico, com visões relacionadas à sua loucura. Ela ouve uma voz debaixo da cama e imagina que um peixe cresce debaixo dos seus pés e se desenvolve no centro da Terra, conversa com um homem invisível, vê pássaros gigantes e cria um espantalho que a protegerá das aves gigantes (LINS, 1976, p. 13, 75, 144-145).

Alice não se assusta, como era de se esperar, com o fato de acontecerem tantas coisas estranhas no país das maravilhas. Os animais falam, o Gato desaparece misteriosamente, os soldados são cartas de baralhos, a lagarta fuma, além de ter um discurso marcado de filosofias complexas e bizarras. Essas imagens criadas por Carroll assemelham-se com as carnavalizadas, não faltando sequer um quadro típico das festividades populares do carnaval, o banquete. Em *Alice no país das maravilhas*, o banquete é descrito nos moldes do estilo europeu, assemelhando-se ao chá das cinco. O banquete ocorre ao ar livre e reúne três personagens estranhas: o Chapeleiro maluco, a Lebre de Março e o Arganaz. Todas elas apresentam sinais de loucura, expressos não só em suas ações, mas, principalmente, em seus discursos.

Essa narrativa de Carroll é construída à maneira da literatura carnavalizada, que oferece condições para se aceitar situações que fogem da ambientação realista e também da puramente fantástica, uma vez que ela tem suas próprias características:

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas

de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. [...]. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 9-10).

É no carnaval que se pode compreender a relação entre o alegórico, o fantástico, o grotesco e o real das imagens que aparecem em *Alice no país das maravilhas* e em *A rainha*. Maria Luiza Ritzel Remédios (1986, p. 205, grifos nossos), ao analisar este tipo de literatura, afirma que o “mágico, o fantástico, o alegórico, dessa nova proposta romanesca **complexifica a estrutura** e apresenta-se como um **pacto de leitura diferente**”.

A narração de Maria de França ultrapassa a lógica romanesca ao adotar uma capacidade demiúrgica que foge aos modelos tradicionais, pois ela, apesar de narrar em primeira pessoa, tem o poder da onisciência. O narrador de *A rainha* pontua essa subversão do romance de Julia:

Não se deve supor que o artifício de Julia Marquezim Enone, conferindo uma espécie de **visão espiritual** à personagem-narradora, apresente-se como simples transferência de um pronome pessoal para outro. A onisciência de Maria de França, note-se bem, é exposta a erros e por isto mais ampla que a do narrador impessoal. Este não pode enganar-se. De que lhe serviria, afinal, isentar-se das limitações humanas para incorrer nos seus equívocos? Maria de França, ao contrário, conhece a onisciência e ao mesmo tempo aprisiona-se a um “eu” que as restrições humanas embaraçam. Ocorrem, assim, mais de uma vez, enganos perigosos: sua onisciência imperfeita lê, inexatamente, reflexões e sentimentos alheios. **Passa Maria de França a agir, diante de outro personagem, baseada no que sabe – ou acredita saber – do seu interior.** (LINS, 1976, p. 75, grifos nossos).

Esse aspecto subversivo do romance de Julia é conhecido por nós leitores apenas pelo viés dos comentários críticos do narrador. Ele revela que este romance de Julia foi escrito com a intenção de quebrar paradigmas, característica marcante das obras carnavalizadas.

O carnaval está muito presente na narrativa de Julia e, conseqüentemente, na de Lins. Os contrastes típicos do carnaval: o avesso, o contrário, as permutações do alto e do baixo, as degradações e profanações são recorrentes. Vê-se, assim, que as subversões na forma literária não são novas, não são características típicas da modernidade. Essa tradição é tão antiga quanto a própria arte de narrar.

Outro aspecto, no romance de Julia, que se assemelha à literatura cômica popular da Idade Média é a inserção de personagens factuais na narrativa. Esta autora coloca artistas brasileiros, de várias épocas, convivendo no hospício onde Maria de França foi internada.

Aparentemente, as citações de personagens factuais, no romance de Julia, e os acontecimentos reais, no diário do narrador, não se enquadram no enredo de *A rainha*. Contudo, elas se relacionam com assuntos tratados neste romance. Tudo leva a crer que os textos jornalísticos foram coletados, recortados e colados no diário como parte da pesquisa do narrador, já que as datas das notícias jornalísticas correspondem com o período datado no seu diário. Todas essas colagens têm um caráter denunciativo, como é o caso: da corrupção no INPS; da Operação Camanducaia (1974), um ato de violência da Polícia contra menores, conforme ocorreu com a criança que Maria de França criava; de outras notícias brasileiras e mundiais, retiradas dos jornais *O Estado de São Paulo*, *O Globo*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil* e da Revista *Veja*. Essas histórias relacionam-se com aspectos da vida de Maria de França e das demais personagens do livro de Julia e também com os assuntos tratados pelo narrador. Conforme disse Lins em entrevista,

A Rainha dos Cárceres da Grécia foi submetido às ocorrências dos dias em que estava sendo escrito. Fatos noticiados nos jornais, acontecimentos pessoais, etc., alteravam a linha do romance, como podem observar os leitores. *A Rainha* é um romance exposto, declarada e deliberadamente, às pressões do cotidiano. Detesto fórmulas. Não aceito fórmulas. Meu lema é: explorar. (LINS, 1979, p. 265).

Em *Alice no país das maravilhas*, também há histórias de acontecimentos reais. A história de “William I, o conquistador” foi mencionada por Alice e contada pelo camundongo que aparece logo no início da história, quando caiu no rio de lágrimas da menina. William I foi o primeiro normando a se tornar rei da Inglaterra, de 1066 a 1087. Seu reinado aproximou a cultura normando-francesa à cultura inglesa, provocando mudanças na sociedade e na língua. O curioso é que o animalzinho narra como se esta história fosse um acontecimento da própria realidade dos habitantes do mundo das maravilhas. No entanto, ninguém deixa o camundongo prosseguir a narrativa que conta, pois sempre o interrompem com questões que nada tem a ver com a história em si, mas com a forma do camundongo contá-la, principalmente em relação ao vocabulário que ele usa (CARROLL, 2010, p. 37), aspecto relacionado à língua, uma das mudanças do reinado de William I.

Em *A rainha*, há outro aspecto que se aproxima da narrativa *Alice no país das maravilhas*. No romance de Lins (1976, p. 213-218), o livro de Julia é desconhecido do leitor, mas tão presente para o narrador que ele passa a fazer parte dele. Alice, também, em meio às suas aventuras no mundo das maravilhas, sente-se vivendo um conto de fadas e, assim como o narrador de *A rainha*, passa a ser a protagonista do livro de que gostaria de fazer parte:

“Quando eu lia contos de fada, imaginava que essas coisas nunca aconteciam, e agora eu estou no meio de um deles! Deveria haver um livro escrito sobre mim, ah isso deveria! E quando crescer, vou escrever um livro...” (CARROLL, 2010, p. 50).

Em *Alice no país das maravilhas*, a menção a um livro, logo no início da narrativa, o que a irmã da protagonista lê e que ela por uma ou duas vezes espia, pode ter despertado a imaginação da menina para o sonho ou a vivência da história fantástica:

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: **uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro** que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenhos, nem diálogos. “E de que serve um livro”, pensou Alice, “sem desenhos ou diálogos?” Assim ela ficou pensando consigo mesma (da melhor maneira possível, pois **o dia quente a fazia se sentir muito sonolenta** e estúpida) se o prazer de fazer uma corrente de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as margaridas, quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo perto dela. (CARROLL, 2010, p. 11-12, grifos do autor e nossos).

Em *Alice no país das maravilhas* e em *A rainha*, a presença de um livro ou de uma pessoa que lê antecipa o caráter autorreflexivo destas obras, aspecto que, apesar de sutil, é um diferencial nesta narrativa de Carroll: ““Oh, eu tive um **sonho** muito curioso!”, disse Alice. E ela contou à irmã, detalhando ao máximo tudo o que conseguia lembrar, **essas estranhas Aventuras que vocês acabaram de ler.**” (CARROLL, 2010, p. 169, grifos nossos). Nesta citação, a personagem afirma ter tido um sonho. Assim, as imagens do país das maravilhas são explicadas pelo estado onírico da protagonista. No romance de Julia, as visões de Maria de França são justificadas pela sua loucura, que representa, também, uma maneira diferente de ver o mundo: “O motivo da loucura [...] permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas idéias e juízos comuns.” (BAKHTIN, 2010, p. 35, grifo do autor).

O narrador explica a loucura da personagem como se fosse uma projeção da loucura da própria Julia, internada várias vezes em clínicas psiquiátricas. No início de *A rainha*, um amigo do narrador – professor universitário – adverte-o sobre o cuidado de não cair na pura análise biográfica, devido à sua intimidade com a autora do romance. (LINS, 1976, p. 141-122). No entanto, mesmo com essa advertência, o narrador, familiarizado com as histórias da vida de Julia, rapidamente relaciona as visões da personagem com a loucura da sua autora, por parecer não haver outra explicação.

Anteriormente, mencionamos que as visões de Maria de França podem significar uma estratégia criada por sua mente para fugir da realidade. Notamos que essas visões se

relacionam com aspectos reais que oprimem a personagem. As intermináveis peregrinações pela burocracia previdenciária brasileira, para conseguir a pensão por insanidade mental, fazem com que a personagem fique muito irada e ainda mais alucinada: “a essa altura, só quer viver no quintal, tentando, entre acessos de raiva, mover o corpo antes da sombra.” (LINS, 1976, p. 35).

Os pássaros gigantes, que amedrontam Maria de França, aparecem, em suas visões, aprisionados em gaiolas menores que eles, além de diminuírem ao morrer. Esses detalhes sugerem uma imagem carnalizada relacionada à sexualidade, o falo. Essa alusão pode ser melhor compreendida no discurso do espantalho, no último parágrafo do livro de Lins:

Guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida. [...] Agora, vem, Maria, sê uma vez, **abre a minha capa esburacada, minha braguilha** sem casa e sem botão, **a ceroula que herdei de um acidentado no trabalho**, meus culhões de meia, **quebra os meus ovinhos de miçangas**, opa! **Saio feito um passarinho de dentro dos ovinhos, saio macio e pequeno**, um biscoitinho de maisena, um bonequinho de louça, lê-ô, **e cresço**. Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato (LINS, 1976, p. 217-218, grifos nossos).

Para o espantalho – apesar de ter um pássaro por baixo de suas roupas – Maria de França dá o braço. Mesmo o espantalho contendo em si um pássaro, a protagonista não deixa de confiar no ser que ela criara. Em nenhum momento, o espantalho deixou de agir como um protetor. Essa característica o aproxima do narrador, tanto que, no final do romance, podemos perceber indícios de que o narrador começa a perder sua identidade (LINS, 1979, p. 216) para não só se identificar com o espantalho, mas, também, para se transformar nele.

Em outros fragmentos do diário do narrador, são mencionados bailes de carnaval do Nordeste brasileiro (LINS, 1973, p. 133), os carnavais de rua, onde Maria de França conheceu seu noivo Dudu, além de várias letras de marchinhas de carnaval. Tais menções sugerem a relação de *A rainha* com a cultura carnavalesca. Em obras carnalizadas, o falo constitui-se como uma das imagens próprias do carnaval, denominada de corpo grotesco: “o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização.” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

O narrador de *A rainha* e amante de Julia torna-se, nas cenas fantásticas do final do romance, o amante de Maria de França, que a protegerá dos pássaros gigantes. Assim,

inferimos que o que assustava esta personagem era o medo da invasão do sexo oposto, uma vez que lhe causou tantos transtornos, como veremos à frente. Contudo, Maria de França não teve medo do espantalho. Assim, ele representava, para ela, o mesmo que o narrador representava para Julia: um protetor.

Maria de França também não teve medo do Dudu, seu noivo. A prova é que durante o período em que eles estiveram juntos ela não teve as visões que a atormentavam. O romance de Julia também mostra que em alguns momentos a anomalia dos pássaros gigantes “chega a ser desejável” (LINS, 1976, p. 142). Esse aspecto faz alusão a um episódio da vida de Maria de França, quando ela se entregava para qualquer um, em qualquer lugar (p. 15). Por outro lado, duas características da gata de Maria de França, que nasceu para esconder-se dos pássaros gigantes, abordam aspectos relacionados a algum problema com a sexualidade: ela é estéril e indiferente aos machos (p. 191), características que a aproximam da protagonista, quando passa a ter medo da invasão do sexo oposto. As visões de Maria de França foram acentuadas depois do término do namoro com Dudu. O motivo da separação foi justamente porque seu noivo soube, pela denúncia dos próprios irmãos de Maria de França, que ela, além de não ser mais virgem, entregava-se para qualquer um.

Após o término do noivado com Dudu, Maria de França passa a noite em claro, a falar ou cantar expressões sem nexos, aterrorizada pelos pássaros gigantes. Mais uma razão para relacionarmos os pássaros ao órgão sexual masculino e ao medo do sexo oposto:

Teme-os Maria de França e muitas vezes proclama o seu temor, **tanto nas fases agudas de desequilíbrio como nas de aparente sanidade**. Mescla-se ao temor o incompreensível. Como podem os pássaros **ficar prisioneiros em gaiolas menores do que eles?** Por que, **depois de mortos, diminuem?** (LINS, 1976, p. 143, grifos nossos).

Essa descrição explica a surpresa que Maria de França teve em sua primeira experiência sexual com Belo Papagaio, no bordel onde trabalhava, como se pode comprovar em seu próprio discurso:

“Atenção! Ele me espreita com seu olho azul, o rosto meio de lado, ainda está de combinação de seda e eu nua, mete o dedo na minha bocetinha, ai, que dedo presepeiro, dedo grosso de chofer, acostumado a mexer com ferramentas e a mudar pneu de caminhão na estrada, lambe a minha orelha, levanta a combinação, **que coisa é essa, ouvinte, apontando para cima?, vem para o meu lado, pois é agora, é agora**. Vamos dar a hora certa: são vinte e duas horas e trinta minutos na capital do Nordeste. **Neste momento exato deixo de ser virgem e me candidato a tolerada.**” (LINS, 1976, p. 83, grifos nossos).

Nesse discurso, percebe-se que Maria de França tem noção de que esta nova condição terá como consequência algum tipo de exclusão: “me candidato a tolerada”. A denúncia feita pelos seus irmãos, de que ela não era mais virgem, à sua mãe e ao Dudu, afastou-a do único homem que a ajudava.

Maria de França foi trabalhar em um bordel, ainda muito jovem, doze ou treze anos, porque fora despedida da casa de família onde trabalhava. Ela aceitou o emprego porque achava que o lugar era “uma casa de aparência respeitável”. Nessa parte do livro de Julia, segundo o narrador, o enredo mostra “como num melodrama a prostituição precoce” de Maria de França (LINS, 1976, p. 14). Após seu “defloramento”, sua saída do bordel e sua “evolução” de doméstica a operária, ela passa a ter uma vida mais livre, como denunciaram os seus irmãos, pois “cede a qualquer proposta, abrindo-se em terrenos devolutos ou em fundos de quintal, [o que] confere a este período certo clima de degradação” (p. 15).

O tempo passado no bordel marcou a vida de Maria de França. É nesse período que surge a metáfora dos pássaros gigantes. No curto período em que trabalhou como operária, ela não ouviu mais as vozes, como ocorreu na época de namoro com Dudu. Ela se tornou mais independente, sentiu-se mais cidadã, aprendeu a escrever o próprio nome, começou a ser alfabetizada. Porém, assim que foi demitida, voltou a ouvir as vozes e a ter as visões. Nota-se que o medo dos pássaros tem a ver com uma série de fatos que oprimem Maria de França: a exploração sexual, o desemprego, a falta de um protetor, entre outros aspectos. Por esta razão, quando ela se sentiu mais cidadã, após se tornar operária, resolveu se entregar a qualquer um. Tal fato pode ter ocorrido como uma forma de mostrar, talvez para si mesma, que não era explorada, mas se entregava porque queria.

Depois que foi despedida da fábrica, voltou a ficar livre dos medos durante o namoro com Dudu. Porém, depois do término do então noivado, Maria de França adoeceu e, em oito dias e nove noites, criou o espantalho, devido à forte necessidade que sentia de um protetor. Ele foi gerado com partes dos corpos de vinte e sete personagens do livro. Ela vinha guardando tais partes nos ouvidos, no peito, nos olhos, na mão:

Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha ‘cheia de voltinhas’, esses olhos ‘de ver inundações e estrondos’, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França” (LINS, 1976, p. 145).

O espantalho foi gerado em um momento de “letargo ou êxtase” da protagonista (LINS, 1976, p. 145). Ele ganhou vida e seu discurso relacionava-se ao cenário, característica das imagens carnavalizadas:

O espantalho de Maria de França liga-se ainda ao cenário através do seu discurso, onde, numa curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas, divaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é um ádvena, perplexo. (LINS, 1976, p. 147).

Os gêneros discursivos proferidos pelo espantalho pertencem ao repertório carnavalesco, como o texto a seguir, parecido com uma canção popular ou marchinha de carnaval: “Mulher! Tão moça ainda e os lábios enrugando? A mocidade vai, foi, era, ser é parecer, lê-ô-lê, lê-ô-lá, o rosto baixo e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando os pássaros, mas não o tempo, debando e só” (LINS, 1976, p. 149).

O espantalho, nessa citação, refere-se a uma situação passada entre o narrador e Julia. Os dois encontravam-se sentados na sala e ele observava as marcas do tempo no rosto da amante. Ela parece ter percebido o que ele olhava, tanto que transpõe para a fala do espantalho exatamente as características observadas pelo narrador, em relação ao seu rosto envelhecido.

No final da citação da página 149, o espantalho reassume sua função de protetor de Maria de França. Ele a protege dos pássaros, como é de se esperar dessa figura: “um ser incomum, ligado ao Bem e o único capaz de guardá-la dos pássaros” (LINS, 1976, p. 145). Ele, todavia, admite não poder protegê-la da velhice (o tempo). A sua função, também, conforme diz o narrador,

não consiste só em dispersar os pássaros desmesurados. Quem sabe, mesmo, se, em livro tão ardiloso, infestado de passagens falsas, essa incumbência não será demasiado explícita para ser verdadeira? Quem me assegura que o espantalho – o Teto, o Bâçira – não seria criado antes de tudo para **arremessar o seu discurso**, de certo modo o vértice da obra, **ponto de encontro de muitos temas nela dispersos** e aquele onde a **linguagem, chegando a romper, incidentalmente, com os significados**, alça-se a um diapasão de rara intensidade? Discurso, oração pública e não diálogo (LINS, 1976, p. 147, grifos nosso).

Essa citação parece confirmar a relação que estamos mantendo entre as imagens e discursos do romance de Julia com a carnavalização literária, cuja linguagem é carregada de

temas diversos, imagens grotescas e subversão das normas. Conforme esse texto da citação, o discurso do espantalho é uma chave para se entender o vértice da obra.

Sem querer reduzir os sentidos da obra, mas tentando compreender o romance *A rainha*, podemos considerar que o discurso do espantalho, sempre mesclado de marchinhas populares típicas do carnaval, denuncia que o rompimento com “os significados” por si só já assume toda uma significação, isto é, romper com as normas. O rompimento na comunicação linguística com as normas de etiqueta e decência, como o salienta Bakhtin, é típico da linguagem carnavalesca, que o faz com o único propósito de quebrar as regras, nada mais:

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais. (BAKHTIN, 2010, p. 9).

Segundo mostrou Bakhtin, o rompimento com as normas de etiqueta e decência das festividades carnavalescas influenciou o aparecimento, na literatura, de uma linguagem marcadamente sem regras, a exemplo de Rabelais. No final do romance *A rainha*, o rompimento com as normas linguísticas e literárias tradicionais proporciona, também, um rompimento com a ilusão de realidade. Há, como no carnaval, a aparição de imagens inusitadas, como se percebe no momento das transformações – a do narrador em espantalho – e uma hibridização – a transformação de São Paulo em outras cidades. Talvez seja esta a razão por que o narrador, assim que constata algo diferente ocorrendo com ele, cita *As metamorfoses*, de Ovídio.

O narrador se transforma, lentamente, no espantalho, enquanto caminha por São Paulo. Aos poucos, também, essa cidade vai se transformando em uma cidade litorânea, com o aparecimento do mar: “Tarde chuvosa e cortada por golpes de vento frio. Abro a vidraça do escritório, aspiro um ar morno, impregnado de **odores marinhos**, como se alguma **praia espectral assomasse a esta cidade sólida.**” (LINS, 1976, p. 193, grifos nossos). Conforme mostra esta citação da parte final do romance *A rainha*, aos poucos, a cidade paulistana vai se transformando na híbrida Recife/Olinda do romance de Julia, que resgata, ainda, outra época, a da Invasão Holandesa.

Ao caminhar pelas ruas de São Paulo, o narrador vê as milícias que já havia mencionado antes, ao analisar o romance de Julia. Mais à frente, ocorre outra hibridização, é possível dizer que surge outra cidade, a Cidade de Esmeralda, com sua estrada de tijolos

amarelos como a da terra de Oz: “esse clarão entre dourado e verde” e “halo verde e ouro” (LINS, 1976, p. 214 e 215).

O narrador sente, durante um bom tempo, que algo diferente está acontecendo: “Chove sem parar e sinto-me doente. Continuo a indagar, atônito: ‘Quem sou?’ Mesmo sem resposta clara, disponho-me a enfrentar o evento ainda obscuro que se forma. Tenho passado a existir na expectativa e na interrogação. Venha o que vier, estou pronto.” (LINS, 1976, p. 195).

Podemos considerar que a transformação do narrador aconteceu de modo bem lento. Ela começou no início do diário, no fragmento do dia 4 de outubro, quando ele resolveu estudar o livro de Julia. Nesse período, surgiram os primeiros sintomas da transformação, quando ele teve problemas nos olhos,

Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia), **tenho um ar alucinado e pareço** incrédulo diante do mundo, o que é certo. [...].

Nas quase três semanas de hospital, privado de leituras, algo ocorreu. Imóvel, infiltrado de trevas, tudo confuso em mim, o que não era essencial fez-se pó – ou fez-se **esquecimento**, ou nada, ou escuridão – e só algumas imagens prevaleceram, isoladas de tudo [...].

Enleava-se com essas imagens, completando-as de uma forma que me escapa, o livro que escreveu e que eu percebia não só enquanto texto. Não que o texto se desfizesse e volvesse, por assim dizer, às coisas que nomeia. Sem deixar de ser o que é, oferecia-se também enquanto mundo e **eu nele me movia, entre carnal e verbal**. Uma espécie diversa de leitura? Um **modo esquecido**, já apagado em nós, de percepção das narrativas? Não sei. Registro os dois fenômenos por refletirem a **intensidade da presença, em mim, de Julia Marquezim Enone e do seu livro** – e por mostrarem como, ainda **em mim, ela e seu texto se trespassam**. (LINS, 1976, p. 27-28, grifos nossos).

Este fato é retomado no fragmento do dia 12 de outubro, ainda bem no início da narrativa, quando o narrador, ainda perplexo, questiona como se viu no romance de Julia: “Tardia e desconexa, vem-me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele” (LINS, 1976, p. 36, grifo do autor). Esta espécie de indício da transformação continuou no fragmento do dia 24 de janeiro, já no final da primeira metade de *A rainha*:

Escrevia, ontem, quando ficou insensível o meu braço direito e, ao mesmo tempo, **eu não conseguia lembrar os termos *braço e mão***. Via-o e tocava-o, conseguia movê-lo (sem firmeza, sim), mas era **como se ele fosse um espectro anônimo e o braço verdadeiro estivesse em outro mundo**, não sei dizer de que maneira. A sensação não durou e mesmo assim

impressionou-me. **Coisa parecida sucedeu em outubro** com o meu nome, também num dia em que escrevi durante horas. (LINS, 1976, p. 94-95, grifos do autor e nossos).

Na primeira passagem, o narrador sente que se move, “entre carnal e verbal”, num momento talvez de alucinação, no texto de Julia. No entanto, um fato o intriga, ele não se via em nenhuma personagem, apesar de perceber que muitas estabeleciam semelhanças com pessoas do convívio da autora: “vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus?” (LINS, 1976, p. 36, grifo do autor). Esse quadro, porém, altera-se no final do romance quando ele se transforma no espantalho e contracena com a protagonista Maria de França.

Talvez pelo fato de o espantalho ser desmemoriado, o narrador não se lembre de que se movia, no livro de Julia – nos primeiros momentos de alucinação no hospital – sob a forma dessa personagem. Nos fragmentos dos dias 8 e 10 de julho – quando o narrador outra vez apresentou problema nos olhos, durante quase um mês – ele sente infiltrar em seu espírito imagens do *Diário do ano da peste*, de Defoe, e do diário de viagem aos Países Baixos, de Durër, que Alcmena, sua sobrinha, lê para ele:

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera meu nome. [...] houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, **bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos**, vários tumores na pele e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão. (LINS, 1976, p. 154, grifos nossos).

Nesse momento, o narrador já começa a sofrer (numa espécie de alucinação) algumas consequências da transformação em espantalho: “bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos”. Dias depois, ele tem o pressentimento de que algo lhe aconteceria: “Como se eu suspeitasse de mim, como se receasse que, em mim, esteja para ocorrer o que não sei. Com isto, invado, mais do que desejava, o meu livro e o da minha amiga. Recuar, se possível.” (LINS, 1976, p. 156). Ele se sente atingido pelo livro e percebe que sua identidade sofre alterações:

então, atingida a essência do monólogo, eis-me atingido igualmente no meu ‘eu’, eis-me atingido em minha essência e logo me revelo outro, não mais um ente que escreve e sim que é escrito. O espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular –

e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo. (LINS, 1976, p. 198-199).

Antes de iniciar a transformação, um gato aparece na sala do narrador, um ser entre o real e a invenção. A postura assumida pelo gato fez com que ele se lembrasse da figura de uma esfinge. A aparição foi, para o narrador, uma espécie de prenúncio:

Numa das vezes em que ergui os olhos do livro, vi sobre o tapete um animal raquítico e sujo, gato ou gata, de perfil, as patas dianteiras estendidas. “Como a Esfinge!” Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, **o intruso era real e, sem deixar de ser real, era a sua invenção**, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por que, **as mãos como luvas não calçadas**, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror. (LINS, 1976, p. 213, grifos nossos).

O gato, ou gata, à semelhança de uma esfinge, prenuncia algo. O animal parece ser a gata Memosina que saiu da narrativa de Julia, renunciando a entrada do narrador no mundo da ficção do romance. Logo após a aparição, antes da transformação gradual do narrador e da cidade, um fragmento anuncia a chegada de um Regimento de Cavalaria que também prenuncia um acontecimento. Um cavalo monstruoso esmaga uma cidade sob os cascos. Desaparece a cidade de São Paulo e surge a Recife/Olinda da época da Invasão Holandesa e começa a transformação do narrador:

Certo de que chegou o momento e sem saber que **transformação** se arma nos limites da noite, vagueio, a **cabeça descoberta**, [...] meus **sapatos novos** ainda rangem um pouco e cada passo meu repercute, [...] eu, esse homem ansioso, de óculos, **as mãos nos bolsos da japona**. [...] felizmente **estou de chapéu**. [...] piso numa poça, a água entra por um **buraco na sola do sapato**, [...] **meu velho e frouxo paletó, fino como um lençol**. [...] o vento do oceano passa entre os **buracos dos meus trajes**, me arrancaria o **chapelão**, não fosse o barbante amarrando-o no queixo. [...] Corro as mãos informes na superfície áspera da amurada que se delineia à minha frente (**mãos de pano?**), [...] O que aperta, segura; o que dói, cura. É noite e é dia. Era uma vez? Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. Alô! Eu acendo, eu ardo, eu queimo, eu torro. Sou o fogo de palha, o come-fogo, o fogo grego, a **lagarta** de fogo, não nego fogo. Seremos uma vez. [...] **Era uma vez um homem**. [...] Onde estou e quem fui, hein, quem sou, **eu jogo espalhado e unido, pronto com cartas de vinte e sete baralhos**, [...] Se minhas mãos são de algodão e de madapolão, posso ter um destino, traçado, missão? (LINS, 1976, p. 213-216, grifos nossos).

Em uma noite, o narrador saiu de casa sem chapéu, com sapatos novos e vestindo uma japona. Gradualmente, descreve-se com chapéu, depois um chapelão, sapato furado, paletó fino, frouxo e rasgado. Quando percebe, suas mãos transformaram-se em pano. Não há mais um homem. O narrador transformou-se no espantalho de Maria de França. No final desta citação das páginas 213 a 216, há uma recorrência ao próprio romance *A rainha* – à parte que descreve a formação do espantalho com as vinte e sete partes de outras personagens – além de relacioná-lo aos soldados da Rainha de Copas: as cartas de baralho, e também com a lagarta que fuma, de *Alice no país das maravilhas*. Surgiu um ser híbrido, uma mistura de protetor (soldado) e amigo (formado das partes de outras personagens). Romperam-se – na linha da narrativa realista, que representava o presente factual do narrador – as normas que garantiam a ilusão de realidade. Essa linha narrativa do romance assumiu as características da própria ficção que o narrador analisava. O romance todo se assumiu como romance, uma pura ficção.

Com essa transformação, o plano realista do contexto do narrador adere ao plano fantástico³ do livro de Julia. O narrador insiste em dizer que “subsiste, na lógica do quadro, a respiração misteriosa. Espreita-me, aí, algo que não capto” (LINS, 1976, p. 143). Inúmeros quadros em *A rainha*, assim como em *Alice no país das maravilhas*, escapam ao leitor. É preciso revisitá-los várias vezes para “começar a entender” o traçado fiel do romance.

Transfigurado na pessoa do espantalho, no final da narrativa, o narrador dá o braço a Maria de França e os dois saem para o tempo sem fim da ficção. Nessa parte, o romance imita os finais de parlendas folclóricas: “entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato”.

Pelo acima exposto, acreditamos ter mostrado de que modo a leitura de obras, que *A rainha* cita ou às quais faz alusão, ajuda a compreender um romance fragmentado. Muitas vezes, o fantástico é explicado pelos críticos pelas vias psicológica ou simbólica. O romance de Julia, no diário do narrador, foi por ele analisado por essas vias e outras, além de, sutilmente, ter sido relacionado com obras carnavalizadas, que trabalham com diversos temas grotescos. Esses temas apresentarão mais sentido se forem analisados sob o ponto de vista da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo. Vimos que as três citações da narrativa

³ Uma definição de Louis Vax (s/d, p. 10) sobre a personagem fantástica poderia ser aplicada à transformação sofrida pelo narrador de *A rainha*: “A personagem fantástica é, pois, o homem que abandonou a humanidade para se aliar à fera. Para ele, nada de conflitos, mas uma alegria selvagem. [...]. O homem eleva-se ao nível do destino que pretendia esmagar”.

Alice no país das maravilhas, em *A rainha*, deram ênfase a aspectos discutidos no diário do narrador, além de possibilitarem certas leituras do romance de Lins.

No próximo tópico, analisaremos a obra *Crime e castigo*, comentada pelo narrador de *A rainha* e comparada com uma outra obra citada, *Tristram Shandy*, que será analisada no tópico posterior a este. O romance *Crime e castigo* apresenta temas e confluência de vozes que *A rainha* busca assimilar. Este romance de Lins estabelece uma relação entre o perfil psicológico do seu narrador e o do protagonista de Dostoiévski, conforme veremos a seguir.

3.3 – ABSORÇÃO DE TEMÁTICAS E DA POLIFONIA DE *CRIME E CASTIGO*

Crime e castigo (2009) é o nono romance de Dostoiévski, publicado em 1866. Entre as obras-primas deste autor, este é considerado um dos maiores romances da literatura universal.

Os romances *Crime e castigo* e *A rainha* têm em comum vários aspectos, entre eles o tema da loucura e a característica de expor os pormenores de composição das personagens. Há, contudo, uma diferença entre os dois romances. No de Lins, os pormenores são dados fragmentariamente, à maneira da forma romanesca escolhida: o diário. No do autor russo, os detalhes de composição não são poupados, bem como as sutis intenções homicidas do protagonista, Raskólnikov, mencionadas, desde o início do romance, mas não compreendidas ou apreendidas na primeira leitura.

Ao citar Dostoiévski, o narrador de *A rainha* comenta:

Tentei (precisava **delir** este ser imaginário e cujo modo de ser me atordoava, **nele haverá traços meus?**) seguir os laços do enramado que o faz existir. Vi como o autor inicia o romance, pondo Raskolnikof em movimento – “passo tardo, vacilante” –, um homem de ação, esboçando a seguir o sórdido lugar onde mora e seu constrangimento quando encontra a senhoria, fato inexplicável para o futuro assassino; planeja “uma coisa tão arriscada!” Saber o que pensa o personagem, o que sente, suas decisões secretas, não obriga o narrador a **entender as “palavras indistintas” que ele remói**. Vejo bem, Fiódor Mikháilovitch: teu empenho, mais que apresentar o personagem, é disseminar uma sensação de incompatibilidade; e o caminho que escolhes, velho trapaceiro, é o de insistires no desconforto físico, o calor, a fome, o ar pesado, o povo comprimindo-se entre andaimes, montes de cal, o mau cheiro, vestíbulos escuros e nem sequer dispensas este golpe baixo, aduzir que o quadro era “horripilante e melancólico”. **Vi isto e vi mais, segui os rastros dessa composição rica em pormenores**, e, depois de tudo, reconstituída na medida do possível a operação clarividente e sólida do

mestre, reencontro, perturbador como antes, com a mesma discutível energia, o assassino de Lizáveta e Alióna Ivánovna. (LINS, 1976, p. 176-177, grifos do autor e nossos).

Nesta citação, o narrador de *A rainha* observa o que a personagem Raskólnikov sente, pensa e olha, tentando compreender o discurso que o protagonista de *Crime e castigo* “remói” secretamente. Este jovem não consegue ficar parado, assim como a sua mente: “a consciência do solitário Raskólnikov se converte em arena de luta das vozes dos outros.” (BAKHTIN, 1981, p. 74). O narrador de *A rainha* também comenta a minuciosa descrição do ambiente por onde a personagem caminha. A riqueza de detalhes é uma característica marcante em Dostoiévski.

Em *Crime e castigo*, essa arena de luta mencionada por Bakhtin, em que as vozes dos outros se esbatem a um só tempo na consciência do jovem protagonista, não se configura apenas em relação às personagens, ela acontece em todos os planos do livro: personagem/personagem, narrador/personagem, autor/personagem, autor/narrador, narrador/leitor, autor/leitor. Em *A rainha*, também há uma arena de luta entre as vozes do autor, narrador e personagens, como veremos mais à frente.

Como já mencionamos, entre os temas que se assemelham nestas duas narrativas, podemos destacar os indícios de loucura, além da miséria e da morte. Nos dois romances, a morte está ligada ao brutal: o acidente de Julia, morta ao ser esmagada por um caminhão, e o assassinato de Lizáveta e Alióna Ivánovna, mortas a machadadas pelo protagonista.

Raskólnikov comete um assassinato duplo. Antes, intencionava matar apenas a velha agiota para quem devia. Por acaso apareceu a irmã da velha e também foi morta. Raskólnikov roubou, mas seu objetivo era outro, queria matar para compreender uma teoria que havia formulado, para comprová-la. Um indício de psicopatia.

O intrigante no comentário do narrador do romance de Lins sobre o romance do autor russo é a pergunta que ele faz: “nele [Raskólnikov] haverá traços meus?”. Raskólnikov mudou completamente seu comportamento depois que resolveu colocar em prática sua teoria. De filho e irmão dedicado, de aluno estudioso e empenhado passou a ser um indivíduo solitário, retraído e obsessivo. Sem querer acentuar a semelhança entre Raskólnikov e o narrador de *A rainha*, no final deste romance, é possível perceber relações estreitas no comportamento dos dois: o narrador também se isola em casa, comunica-se muito pouco com outras pessoas e parece apresentar um surto de loucura. O narrador precisou incorporar uma personagem do romance de Julia, o espantalho, para compreender melhor o livro que analisava. Podemos dizer, ainda, que ele matou o seu velho eu para se transformar

na personagem do livro de sua amante. Raskólnikov, por seu turno, precisou matar uma mulher para comprovar uma teoria um tanto absurda. Segundo ele, há duas categorias de pessoas, as vulgares e as extraordinárias. As primeiras são aquelas que têm a finalidade de procriar a espécie. As segundas possuem o dom da inteligência. Raskólnikov imaginava que pertencia a esta segunda categoria. Para ele, em toda a história, os homens extraordinários cometeram crimes, mas ficaram impunes porque, na verdade, estavam fazendo um bem para a humanidade, o que ele chamava de “direito ao crime”.

O narrador de *A rainha* parece, também, querer comprovar uma teoria, ainda que inconscientemente. Ele queria vivenciar o romance pelo qual tinha total veneração, talvez mais do que pela própria amante e autora: “Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília e **tudo preparava o teu livro**, termo da peregrinação. **Ele era o ouro do teu ser**, o que resta do que os anos queimam, **nada em ti valeria o que ele pudesse valer**” (LINS, 1976, p. 214-215, grifos nossos). O desejo de conhecer a amante mediante o estudo do livro que ela escreveu passou a ser a obsessão do narrador. A artista confundiu-se com a obra nas análises do crítico: “**Julia Marquezim Enone é o seu livro** e algumas frases reveladoras. Mesmo estas podem não revelar, mas enganar, esconder” (p. 184, grifos nossos).

O narrador de *A rainha* reconhece que a intenção de seu texto não se concretiza apenas na vontade de conhecer o romance de Julia, em que ela pode estar refletida. Seu texto crítico encaminha-se para a criação de outro romance, no qual, tudo indica que ele procuraria sua própria identidade:

Além de comentário e, parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe?, não o testemunho de quem conheceu a romancista (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, **a tentativa de conhecê-la**, sim, de desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda – **como se pode amar uma sombra**. Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que **eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance**, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. **Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto**, como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”), meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: “Quem sou?” (LINS, 1976, p. 185, grifos nossos).

Outro tipo de construção – praticamente criado por Dostoiévski, que *A rainha*, provavelmente, assimilou deste autor – é aquela em que o foco não está no enredo, mas no discurso dialógico e plenivalente do narrador e das personagens. Assim, o romance de Lins é

todo polifônico, pois não só retoma o entrecruzamento de vozes do narrador e das personagens, como ocorre em Dostoiévski, mas também o das vozes das obras e textos citados.

Dostoiévski inaugurou o que Bakhtin (1981, p. 2, grifos do autor) denominou de “*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes [que] constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*”. O valor da polifonia nesse autor é que as vozes são plenivalentes. Ainda que haja um narrador em terceira pessoa, seu discurso não se sobrepõe ao discurso das personagens: “Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra.” (BAKHTIN, 1981, p. 12-13).

O romance de Lins parece aproveitar do de Dostoiévski este tratamento interdiscursivo entre os sujeitos do enunciado e os da enunciação. Para Bakhtin, Dostoiévski cria um outro tipo de relação dialógica no interior do romance. O tratamento que o narrador dá a uma personagem não é o “ele”, mas o “tu”, como se houvesse uma interação discursiva entre eles: “A narração está na 2ª pessoa ‘Tu’. Tal é, por exemplo, a palavra objetal de Raskólnikov em *Crime e Castigo*.” (KRISTEVA, 1974, p. 87). Assim, o narrador de *Crime e Castigo* não narra sobre Raskólnikov, ele narra como se estivesse se comunicando com ele. Não é possível dizer se Lins conhecia o texto de Bakhtin ou a releitura dele por Kristeva, mas, conhecendo ou não, ele provavelmente observou esse tratamento diferenciado em Dostoiévski e o problematizou em *A rainha*.

Em *Crime e castigo*, o narrador, em terceira pessoa, estabelece com Raskólnikov essa comunicação que Bakhtin chama de “vozes plenivalentes”, cada um tem o seu próprio “centro-consciência”, suas próprias ideias, o que permite uma relação não hierarquizada, cada um tem o seu espaço e dialogam: “Em todos os romances de Dostoiévski, a começar por *Crime e castigo*, realiza-se uma *carnavalização* sucessiva do diálogo.” (BAKHTIN, 1981, p. 145, grifos do autor).

Em *A rainha*, o diálogo chegou ao seu extremo, acentuando a carnavalização discursiva. O narrador, como foi visto, ao analisar o romance de Julia, converte-se em personagem e contracena com a protagonista do livro que analisa, numa relação tipicamente pessoal “eu e tu”. Por outro lado, também, o discurso do espantalho combina o discurso de vinte e sete personagens, além de reproduzir o discurso do narrador. Essa característica assemelha-se muito ao que ocorre nos romances de Dostoiévski:

Em cada obra de Dostoiévski, verificamos em **diferentes graus** e em diferentes sentidos ideológicos casos em que a **voz do outro** cochicha ao ouvido do herói as **próprias palavras deste** com acento deslocado e uma resultante combinação singularmente original de palavras e vozes orientadas para diferentes fins numa mesma fala, num mesmo discurso, verificamos a **confluência de duas consciências numa consciência**. Essa **combinação contrapontística de vozes** orientadas para fins diversos nos limites de uma consciência é aplicada pelo autor, como base, como terreno no qual ele introduz outras vozes reais. (BAKHTIN, 1981, p. 194-195, grifos nosso).

Lins soube assimilar bem essa relação polifônica existente nos romances de Dostoiévski. Ele não só soube utilizá-la, mas, também, fazer desse aspecto já bastante complexo algo ainda mais problematizador. A relação polifônica, dialógica e plenivalente das vozes em *A rainha*, por si só, já merece um estudo não para compreender tal romance em sua totalidade, pois isso talvez não seria possível, mas, pelo menos, para observar como as vozes se constituem.

O dialogismo em *A rainha* não se encontra apenas na interação entre várias consciências, nas enunciações do narrador e das personagens. Há um nó nesse aspecto. O dialogismo ocorre entre: a) um livro (o diário do narrador) que está sendo escrito à medida que este narrador analisa um romance (o livro de Julia), cuja personagem protagonista (Maria de França) enuncia seu discurso e confunde sua voz com a deste narrador, que, no final da narrativa, transforma-se em uma personagem (o espantalho) do livro que analisa e assume seu discurso; b) a voz da autora em textos biográficos escritos por ela e gravações de sua fala em fitas k-7; c) citações, alusões, comentários de outras obras literárias e textos de diversos gêneros textuais, como os jornalísticos.

Os textos de jornais colados no corpo de *A rainha* constituem um dado importante, pois a prática intertextual de material que não é absorvido pelo texto citante tem o propósito de distinguir “nitidamente o intertexto do texto e implica uma dispersão do sentido” (SAMOYAUULT, 2008, p. 66).

As notícias jornalísticas que parecem coladas aleatoriamente no romance, na verdade, estabelecem uma relação entre os acontecimentos descritos nos jornais e a história de Maria de França, como já comentamos no tópico anterior. Essas notícias eram lidas pelo narrador que as considerava interessantes para a compreensão do seu objeto de estudo, além de outras notícias recortadas pela própria Julia, que o narrador também colava em seu ensaio. Para nós, leitores, esta inserção de textos jornalísticos “pode” significar uma dispersão do que realmente interessa. Em todo caso, porém, constitui um outro espaço de leitura: “Julia

Marquezim Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais, hoje mais do que ontem, à atitude criadora, cria um espaço nada trivial e que amplia a significação do seu livro.” (LINS, 1976, p. 107).

Sobre esse assunto, Topia afirma que, em *Ulisses*, as inserções de discursos são o que menos importa em suas análises das práticas intertextuais nesse romance de Joyce. Ele diz que as análises devem partir para as instâncias de escrita, as que mais geram conflitos. Segundo Topia, tais inserções são instâncias temáticas.

Retornando ao romance *Crime e castigo*, deve-se destacar o fato de o narrador de *A rainha* comentar apenas o início daquela obra. No entanto, o início já mostra, claramente, a ideia fixa de Raskólnikov. Nesta parte inicial, a personagem fazia um teste. Caminhava pela rua com o que ele deduziu seria um traje que não chamaria a atenção das pessoas. Ele testava o uso de uma roupa, pois não queria ter nenhum problema no dia do assassinato que cometeria. Contudo, seu chapéu o denunciou:

Sim, o chapeuzinho chama a atenção... Ridículo, e é por isso que todo o mundo o vê. Com estes farrapos, a única coisa que cai bem é um gorro, mesmo velho, e não este **espantalho**. Ninguém tem um semelhante, vê-se a distância, fica gravado na memória... **Sobretudo o fato de ser lembrado é um argumento comprovativo. E o que é necessário, precisamente, é passar despercebido...** pormenores, insignificâncias, é isso o principal... Um detalhe destes pode colocar tudo a perder para sempre... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14, grifos nossos).

O chapéu alto e redondo chamou a atenção de um senhor bêbado, que dirigia uma enorme carroça puxada por um pequeno animal. Ele começou a gritar e apontar para Raskólnikov: “Ó tu, chapelão alemão!”. O detalhe mais “vulgar” de seu traje, conforme enunciou esta personagem, estragou suas intenções. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14).

Não é coincidência, segundo nossos estudos, é pura intertextualidade o fato de alguns detalhes discursivos do início de *Crime e castigo* relacionar-se tanto com os aspectos tratados em *A rainha*. Na fala de Raskólnikov, em relação a seu traje, há um comentário interessante: “E o que é necessário, precisamente, é passar despercebido... pormenores, insignificâncias, é isso o principal...”. Esse comentário nos ajuda a entender alguns aspectos do romance de Lins: cheio de pormenores, os quais parecem insignificantes e que podem passar despercebidos.

Outro aspecto interessante, também, é que o chapéu foi o último detalhe da transformação do narrador de *A rainha*, além das coisas estranhas que saíram de sua boca. Assim, deixou de ser um homem para se tornar definitivamente um espantalho: “De quem foi

meu estrambólico chapéu? De um pobre morfético e surdo-mudo. Mas o que é isto que sai da minha boca? Sopros de vento ou vento, poeira voando, moscas, nuvens, papagaios de papel, pífanos, estrondo, mundo? Era uma vez um homem.” (LINS, 1976, p. 216). Com um chapéu que estranhamente surge na cabeça do narrador, a mudança de seu discurso e as diversas coisas que saem de sua boca, ele se transforma completamente.

Com essa última peça do vestuário, o narrador torna-se, fisicamente ou alucinadamente, o que sempre foi: o protetor de Julia e de Maria de França. Torna-se o herói ou anti-herói do romance. Ele passa a se identificar melhor com a autora e a protagonista do romance que analisa e pelo qual tem total obsessão.

Um dado interessante é que o ex-marido de Julia, Heleno, também possui características semelhantes às de um espantalho:

Trajava roupa clara e passeava em frente ao restaurante, como se hesitasse em entrar, mãos nos bolsos das calças. À espera de alguém? **Sob o chapéu-do-chile um tanto gasto**, seu olho direito, azul e zombador, atravessou-me. **Tive a impressão** – mas era impressão ou certeza absurda? – **de já ter visto esse olho numa caixa de costura**. As pedras do calçamento, as pessoas – todas pobres –, as mercadorias no chão, as paredes, tinham um ar sacrificial: oferendas a algum deus crestador e sem clemência. Descobriu-se com um gesto rápido e inquietante (**os cabelos amarelos**), **enxotou** os meninos junto às portas e agora estava perto da mesa. (LINS, 1976, p. 110-111, grifos nossos).

Contudo, ao contrário do narrador, Heleno nunca protegeu nem compreendeu sua ex-mulher. Ele foi o responsável pela segunda internação de Julia no Hospital de Alienados e pelo aborto que a deixou estéril.

Na relação que estabelecemos entre *A rainha* e *Crime e castigo*, já mencionamos o isolamento do narrador, para se dedicar ao estudo do livro de Julia. Ele observa que um traço de loucura que subsiste no romance que analisa é justamente o isolamento: “Não se impõe à nossa confiança o que descreve ou relata a personagem quando fora de si; e nenhum incidente (também isto nos conduz à série de abismos que, analogicamente, expressam na obra **o tema da loucura ou do isolamento peculiar à loucura**)” (LINS, 1976, p. 100-101, grifos nossos). O processo de recolhimento do narrador culmina na perda da sua identidade: “Temo, porém, que muitos já recusem, suspeitosos, a minha **identidade** e, portanto, minha **natureza**. Não irei persuadi-los do contrário” (p. 200, grifos nossos).

Não se pode deixar de observar que o narrador de *A rainha*, ao perscrutar a forma como Dostoiévski apresenta, inicialmente, Raskólnikov, chama a atenção para o fato de este autor “disseminar uma sensação de incompatibilidade” (LINS, 1976, p. 177) no lugar de

apenas apresentar a personagem. Antes, porém, o narrador de *A rainha* diz que queria apagar, “delir” esta personagem que o atordoava. Este atordoamento pode ser explicado, talvez, porque ele já sentia que também apresentava algum tipo de psicopatia.

Dostoiévski, para causar a “sensação de incompatibilidade” descreve, minuciosamente, “o desconforto físico, o calor, a fome, o ar pesado, o povo comprimindo-se entre andaimes, montes de cal, o mau cheiro, vestíbulos escuros.” (LINS, 1976, p. 177). Todos esses elementos da descrição, no texto do autor russo, mostram uma incompatibilidade, ou seja, o narrador de *Crime e castigo* faz uma descrição minuciosa do ambiente para despistar o leitor da verdadeira intenção da personagem. No início da obra, Raskólnikov já planejava matar Alióna Ivánovna, a agiota para a qual devia uma certa quantia de dinheiro.

A intenção de Dostoiévski, segundo o narrador de *A rainha*, não é, ali, a de apresentar a personagem, mas a de criar uma ambiência que mostra medo, depressão, desprezo. Logo no início do romance, Raskólnikov sente medo: medo de se encontrar com a dona do cubículo que aluga; medo da sua opressão ante a miséria; medo do horror diante das condições climáticas e físicas das ruas de Petersburgo; medo da fraqueza que sente por causa dos dois dias sem se alimentar. Tudo isso faz o leitor se surpreender com o que a personagem fará depois. O leitor é preparado para estranhar a ação violenta do protagonista. No início da leitura do romance, raramente alguém poderá imaginar que Raskólnikov será um assassino frio e calculista.

Em *A rainha*, o narrador fala, muitas vezes, em pistas falsas. Uma das diferenças entre esses dois romances, o de Dostoiévski e o de Lins, é que o primeiro despista para impactar o leitor, o segundo... ainda não se sabe por quê.

Em *Crime e castigo*, personagem e ambiente são mostrados nos mínimos detalhes, nada é encoberto ao leitor. Em *A rainha*, ao contrário, à maneira da página em branco de *Tristram Shandy*, o leitor deve – conforme o próprio Tristram “ensinou” em seu romance – entender que “o romance não se entrega num dia, não se revela na ociosidade e não nasce de mulher, tudo nele é fabricado e exige manejos.” (LINS, 1976, p. 177).

Uma das citações de *Tristram Shandy* em *A rainha* aparece junto à de *Crime e castigo* para mostrar as divergências entre os romances de Sterne e de Dostoiévski: “Capcioso Sterne! Diverge, tanto, tua ágil manobra, do laborioso processo acionado por Dostoiévski para delinear Rascolnikof!” (LINS, 1976, p. 176). Acreditamos que a divergência entre os dois autores, a que se refere o narrador de Lins, consiste no seguinte: enquanto Sterne omite a descrição da viúva Wadman, ao deixar a folha em branco para o leitor imaginá-la (STERNE, 1998, p. 442), se isso for possível, Dostoiévski esquadrinha de todos os ângulos sua

personagem enigmática. Como foi observado até aqui, um dos manejos para começar a entender *A rainha* é não descartar nada, principalmente as obras que esse romance cita ou às quais faz alusão.

No próximo tópico, analisaremos *Tristram Shandy* e veremos que o rompimento com as normas, nesta narrativa, parece seguir o paradigma das obras cômicas populares da Idade Média e se constrói metaficcionalmente, baseando-se nas obras de Rabelais, mas em um tom mais acentuado.

3.4 – METAFICCIONALIDADE E INTERTEXTUALIDADE EM *A VIDA E AS OPINIÕES DO CAVALHEIRO TRISTRAM SHANDY*

O romance *Tristram Shandy* (1998) foi originalmente publicado em vários volumes. Os dois primeiros foram publicados em 1759 e os demais no decorrer dos dez anos seguintes. Este romance é uma escola para a arte literária. Nele, o autor irlandês Laurence Sterne produziu formas literárias conhecidas e desconhecidas em sua época, que lhe renderam severas críticas. Seguindo a linha carnavalesca, esse romance adotou o tom humorístico, a crítica irônica e o grotesco: “A primeira e importante expressão do novo grotesco subjetivo é o romance de Sterne, *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, romance grotesco ou negro.” (BAKHTIN, 2010, p. 32).

O grotesco de Sterne é um pouco mais sutil que o de Rabelais. Se Rabelais, tão citado em *Tristram Shandy*, renovou a arte da narrativa no século XVI, Sterne, no século XVIII, seguiu os passos do autor francês, além de introduzir novas formas ao gênero, burlou o que era regra e inovou a narrativa. O crítico e irônico narrador Tristram justifica suas inovações:

Dizei-me, vós que sois doutos, iremos sempre cuidar tanto da quantidade – e tão pouco da qualidade?
 Estaremos sempre a produzir novos livros, como os boticários produzem novas misturas, com apenas passar de um recipiente a outro?
 Estaremos sempre a torcer e retorcer a mesma corda? Sempre na mesma trilha – sempre no mesmo passo? (STERNE, 1998, p. 333).

Tristram considera que o romance não deve simplesmente reproduzir sempre a mesma estrutura desse gênero, ele deve inovar, mas preocupado com a qualidade do texto. O trecho de *A rainha* que cita *Tristram Shandy* refere-se a uma de suas inovações:

Quanto a mim, desde muito acho um prazer suplementar, intensificado a partir da nossa convivência, em seguir o romancista no trabalho de compor a personagem. **Quem leu *Tristram Shandy*, lembra-se de como Sterne deixa uma página em branco no volume, para que o leitor desenhe a esplendente viúva Wadman**, passando assim a colaborador da obra. Colaboração ilusória e habilmente conduzida por Sterne: jamais vimos, diz, objeto que tanto excite os sentidos; o retrato deve ser o mais próximo possível da nossa amante; e não lembrar em nada a nossa esposa. Na esteira de Lessing, contemporâneo seu, para quem a descrição minudente da beleza feminina é inútil e sempre inferior à beleza ideal, não quer dizer-nos como eram os lábios ou joelhos da viúva. Tudo que deseja – e consegue, mediante o artifício – é excitar nossa imaginação e estender em torno dessa apetecível fêmea uma atmosfera de sensualidade. Não descuida de acrescentar: “Oferecerá a natureza outra coisa tão doce! tão esquisita! — Como, caro senhor, poderia o meu tio Toby resistir-lhe?” Capcioso Sterne! Diverge, tanto, tua ágil manobra, do laborioso processo acionado por Dostoiévski para delinear Raskolnikof! (LINS, 1976, p. 176, grifos nossos).

A “manobra” da folha em branco, que o narrador Tristram Shandy deixa propositadamente para o leitor imaginar a viúva Wadman, não deixa de ser o que o narrador de *A rainha* faz. Nós, leitores, não temos o livro de Julia, nós o imaginamos conforme as citações e resumos dados pelo narrador: “Não importa, entretanto, que o resumo apresentado – etapa inicial do meu plano – revele ainda pouco sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*” (LINS, 1976, p. 39). Um importante detalhe da citação de *A rainha*, que comenta o romance de Sterne, é a discussão sobre as diferenças entre as “sutilezas” na narração de *Tristram Shandy* e o processo de descrição minuciosa no romance *Crime e castigo*. Aquele inovou mais os elementos narratológicos do gênero romance, enquanto este inovou a complexidade do caráter e da personalidade dos indivíduos, a polifonia e a plenivalência, além das descrições de cenários e das descrições físicas das personagens.

O romance de Sterne inaugurou uma série de inovações, como as que indicamos a seguir: 1) a tarefa que o narrador sterniano designou aos leitores, quando, por exemplo, deixou a página em branco no livro, para o leitor imaginar as características físicas da viúva Wadman – uma interação com o leitor; 2) a página em preto, representando o luto da morte da personagem Yorick; 3) as páginas desenhadas com formas geométricas: linhas retas, curvas e bem sinuosas; 4) as várias formas de travessões; 5) a metaficcionalidade, além de outras inovações. Conforme afirma José Paulo Paes (1998, p. 37), *Tristram Shandy* foi o “marco zero do meta-romance ou do romance sobre o romance, [o narrador] insiste em chamar a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário; impede-o com

isso de confundir realidade e ficção”. Esta afirmação de Paes pode ser confirmada em todo o romance de Sterne, como se pode verificar no seguinte fragmento:

Estas imprevistas paradas [digressões], que confesso não ter imaginado quando pela primeira vez pus mãos à obra, --- mas que, disso estou convencido, irão antes aumentar do que diminuir conforme eu for avançando, --- tocaram numa sugestão que estou disposto a seguir; --- e que é, --- não ter pressa, --- mas antes seguir pausadamente, escrevendo e editando dois volumes de minha vida por ano; ---- o que, caso me permitam prosseguir tranquilamente e eu possa estabelecer um acordo razoável com o meu livreiro, continuarei a fazer enquanto for vivo. (STERNE, 1998, p. 73).

O narrador Tristram “brinca”, na narrativa que escreve, com o processo metaficcional. Ao narrar as histórias de sua família, ele coloca outras personagens para também brincarem com essa estratégia narrativa. Um exemplo de que o livro de Sterne explora muito tal prática está nas narrativas orais do cabo Trim: “Eu tinha escapado todo esse tempo, continuou o cabo, de ficar apaixonado e **teria assim seguido até o fim do capítulo**, se não houvesse sido predestinado de outra maneira – não há como resistir ao nosso fado” (STERNE, 1998, p. 533, grifos nossos). O cabo Trim narra um fato de sua vida, mas o trata como se fosse ficção, ao mencionar o “fim do capítulo”.

O narrador de *A rainha* discute sobre muitas inovações e quebra de regras narratológicas no romance de Julia. Este é construído, conforme se percebe nas análises do narrador, como uma “desconstrução” crítica do romance. A análise que o narrador nos apresenta – sobre o ponto de vista usado por Maria de França, para narrar o romance – mostra a impossibilidade de um narrador em primeira pessoa agir oniscientemente.

Em *Tristram Shandy*, também, há quebras de regras narratológicas que beiram ao inverossímil, como, por exemplo, a narração da história da vida do narrador Tristram. Sua história é narrada *ab ovo*, conforme ele diz, e corresponde não só à sua origem, mas antes dela. Ele conta com tantos detalhes e minúcias que esta narração só seria possível se realizada por alguém que presenciou os fatos e não por alguém que tivesse apenas ouvido as histórias. Tais narrações, tanto as da história central de *Tristram Shandy* quanto as das digressões, só não parecem inverossímeis, no contexto do próprio romance, devido ao tom humorístico e à carnavalização temporal da narrativa.

As digressões e a parte metaficcional ocupam uma boa parte do livro *Tristram Shandy*. O narrador cria uma metáfora do seu modo de escrever e o compara a formas e traçados geométricos, como já foi mostrado. Segundo o narrador, todo o seu livro é bem

sinuoso por causa das várias digressões. O autor promete escrever o volume VIII em linhas retas. Mas, mesmo onde afirma que não fará digressões, já o faz:

— Mas tranqüilamente — pois nestas planícies joviais e sob este sol benévolo onde, no momento, todo ser de carne e osso ocorre dançando, ao som de flauta e rabeça, para a colheita e onde, a cada passo, o juízo é surpreendido pela imaginação, eu desafio, não obstante quanto se disse acerca de *linhas retas* em diversas páginas do meu livro — desafio o melhor plantador de couves jamais aparecido, quer ele as plante de trás para diante ou de diante para trás, já que isso faz pouca diferença no fim das contas (exceto pelo fato de que ele terá mais por que responder num caso do que no outro) — desafio-o a continuar friamente, criticamente, canonicamente plantando suas couves, uma por uma, em linha reta e a distâncias estóicas, especialmente se houver nas saias rasgões por costurar, - sem de quando em quando desviar-se ou obliquar em alguma digressão bastarda. — Na Enregelândia, na Bruma-lândia e em outras lândias de que tenho notícia — isso poderá ser feito — (STERNE, 1998, p. 503, grifos do autor).

Em *Tristram Shandy*, nas digressões e na história central, há várias quebras da ilusão de realidade. O narrador inicia o capítulo vinte, do primeiro volume, discutindo com a “leitora”, em um diálogo bem humorizado, sobre o fato de ela não ter prestado atenção à leitura. Até então, ele se referira apenas ao leitor (no masculino). Mas como nessa parte ele quer chamar a atenção para a negligência na leitura, ele tem certeza de que apenas a “leitora” não notou um detalhe importante: “Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida.” (STERNE, 1998, p. 90). O detalhe mais curioso é que, na leitura do romance, o leitor ou a leitora é, geralmente, pego de surpresa e obrigado a obedecer à ordem do narrador. Essa parte é toda uma desconstrução da ilusão de realidade, pois o narrador dialoga com a leitora e registra, inclusive, as falas dessa “senhora”:

——— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. — Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora — não perdestes uma só palavra. — então devo ter pegado no sono, senhor. — Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. — Então declaro que nada sei do assunto. — Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente. (STERNE, 1998, p. 88-89, grifos do autor).

O narrador Tristram chama a atenção da “senhora” para que ela não deixe passar nenhum detalhe e que aprenda com a “insinuação” dada sutilmente sobre sua mãe ser papista. Sua maior crítica ao leitor, de uma forma geral, foi dizer que ele deve aprender a pensar e a ler: “Espero que ela [a insinuação] possa exercer seus efeitos: – e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.” (STERNE, 1998, p. 90).

O narrador, em *A rainha*, também questiona se a responsabilidade da compreensão de um livro deve-se ao leitor: “A ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações?” (LINS, 1976, p. 43). Ele faz esse questionamento após comentar as figuras de aranha e pássaros esculpidas em uma certa planície do Peru. Essas imagens, se não forem vistas do alto, são indistinguíveis. A referência às figuras esculpidas no chão é uma forma de o narrador chamar a nossa atenção aos muitos detalhes de *A rainha* que nos escapam. Resta a nós descobrir os distanciamentos que nos darão a visão do conjunto da obra. Em outro fragmento, ele cita Jean-Paul Sartre para confirmar que cabe ao leitor a compreensão da obra: “Para Jean-Paul Sartre, a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária uma educação, esclarecendo-o” (LINS, 1976, p. 157).

O narrador de *A rainha* parece concordar com Sartre. Aliás, não só o narrador, mas também Lins, pois cria um livro labiríntico confiando que o leitor conseguirá lê-lo. O narrador desse romance, à semelhança de Tristram, cria uma certa intimidade com o leitor e, quando acha que os comentários do diário estão chatos, dá a ele algumas dicas para que não se enfade:

Acercamo-nos, aqui, de um ponto delicado e que tentarei esclarecer, e os leitores muito cultivados ou aqueles a quem pouco interesse a matéria, bem como os que preferam conservar, em suas transações com a arte do romance, a candidez de outros tempos, nada perderão se forem esparecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proporia retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam. (LINS, 1976, p. 68).

A própria narradora-personagem do romance de Julia, Maria de França, também evoca, o tempo todo, o leitor, não como tal, mas como ouvinte. Ela não se coloca como uma escritora, mas como uma radialista.

Voltando à questão das digressões do narrador Tristram, pode-se dizer que ele não é o protagonista do seu livro, apesar de parecer o contrário no título da obra. Embora a história da vida do narrador seja contada desde antes de seu nascimento, ela se torna um pano

de fundo para as histórias de sua família, principalmente as de seu pai, Walter Shandy, e as do seu tio Toby, contadas, pelo menos a maioria delas, na forma de digressão.

O narrador justifica as tantas digressões de seu texto ao explicar que elas são necessárias para evitar o que ocorre nos escritos de Tácito, cujos textos são obscuros e elípticos (STERNE, 1998, p. 95). Ele é um narrador crítico e ao mesmo tempo orgulhoso, pois confessa que as suas digressões não são um defeito estilístico, já que a história principal não fica parada enquanto ele divaga:

Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só), há um toque de mestre na proficiência digressiva, cujo mérito receio tenha passado inteiramente despercebido ao leitor, -- não por falta de sagacidade de sua parte, -- mas porque há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão; --- que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais, -- e eu possa desviar-me daquilo de que estava falando com tanta freqüência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha, tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de tal maneira que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência. (STERNE, 1998, p. 99).

Todas as digressões, segundo Tristram, são relacionadas à história principal e, portanto, necessárias para a compreensão da obra. O narrador de *A rainha*, quando expõe, nos fragmentos iniciais do diário, sua vontade de escrever um livro sobre Julia, decide, primeiramente, escrever sobre a vida desta mulher: “mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, [...] escrevendo o que Julia [...] me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber.” (LINS, 1976, p. 1). Mas, assim como Tristram, que mudou o propósito de escrever somente sobre si, o narrador conteve a vontade de colocar no seu livro “apenas” a biografia da amante: “Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu livro, que sempre leio?” (LINS, 1976, p. 2). Apesar de o narrador tomar esta decisão, isto não o impediu de tecer, também, comentários sobre a vida de Julia ao longo do seu ensaio crítico sobre o romance desta autora.

O narrador de *A rainha*, assim como Tristram, é um contador de histórias, parecido com os típicos narradores de novelas que ele comenta:

Quantas vezes, desde o *Decameron* e os *Contos de Canterbury*, narradores mais ou menos loquazes dirigem-se a pequenos auditórios ou a um interlocutor paciente (este que mais tarde escreve história)? Há o narrador privilegiado e há o encontro de narradores, onde ocorre uma troca de contos ou, eventualmente, torneios (LINS, 1976, p. 79).

O narrador não faz esses comentários fortuitamente, pois esse recurso de contar um fato que viu, ouviu ou leu é, de certa forma, usado em seu livro, mas com transformação. Ali, não se trata apenas de contar uma história, mas contar e analisar literariamente um romance. A estrutura de diário não foi usada para fazer o registro da vida de alguém – tornou-se, antes, um diário de pesquisa, em que se registram os passos da análise literária. Nesse diário-romance ou romance-diário, não há somente o registro de um enredo ou o registro do seu processo de criação, isso fez Sterne em *Tristram Shandy*. Em *A rainha*, há também a ficção dentro da ficção: o processo de análise de um livro fictício acaba se tornando a narrativa, escrita na forma de diário.

No processo de elaboração do texto, enquanto o narrador de Sterne é otimista em relação ao sucesso de seu livro, o de Lins se confessa inseguro acerca do livro que quer publicar:

Contém-me ainda um senão. Admitindo, sem reserva, a condição pública da obra literária, mesmo não editada; e que a modesta reprodução subtrai o livro ao total anonimato, fico indeciso. Quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral? (LINS, 1976, p. 3).

Além da crítica ao próprio texto, em *Tristram Shandy*, o narrador é irônico e crítico em relação ao conteúdo de obras que cita em seu livro. Esse traço também é marcante em *A rainha*. O narrador de Lins denota não só o conhecimento de mais ou menos cem obras citadas, mas o domínio textual de fazer com que elas sejam absorvidas como parte integrante do seu texto.

Um aspecto que também se assemelha nos dois romances é o fato de os autores terem aproveitado fatos de suas vidas para criarem algumas particularidades da vida de personagens do seu livro. Em *Tristram Shandy*, algumas características do amigo de Sterne, John-Hall Stevenson, foram reproduzidas na criação da personagem Eugenius, amigo do pároco Yorick⁴. Outra semelhança pode ser observada em relação ao conhecimento de pintura e música de Tristram⁵, que reflete o conhecimento de Sterne. Em *A rainha*, também, fatos ocorridos ao narrador correspondem a fatos semelhantes ocorridos ao próprio Lins. No fragmento do dia 16 de setembro, o narrador escreveu:

⁴ Este fato pode ser confirmado na nota 32 do romance de Sterne (1998, p. 603).

⁵ Esta particularidade pode ser comprovada na nota 19a (STERNE, 1998, p. 603).

Por isso, contra o meu desejo, alegando, com pudor da verdade, agravamento do problema ocular, entreguei quase metade das aulas. Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. É como se o tempo do romance, tão vacilante quanto o seu espaço, me influenciasse. **Entrego-me, agora mais decididamente, ao meu livro** – do qual me fiz servidor. (LINS, 1976, p. 187, grifos nossos).

Em um encarte que acompanha o livro *A rainha*, da edição usada neste trabalho (1976, grifos nossos), nas “Notas biográficas”, há a declaração de que, no ano da publicação deste livro, 1976, Osman Lins “afasta-se do ensino universitário, **passando a dedicar-se exclusivamente aos seus livros**”. Em uma entrevista, Lins declara: “é difícil saber até que ponto a personagem [o narrador de *A rainha*] me influenciou e eu o influenciei”. Lins confessa:

Esse personagem [o narrador de *A rainha*] me deu muito. Uma das coisas foi mostrar que eu estava me sacrificando ao lecionar literatura. Porque, naquela época, eu tinha de ler para dar aulas e, para mim, literatura é uma atividade marginal: você precisa ler o que quer, escolher o gênero certo para determinadas horas, ter liberdade de pular de um livro para outro, ou simplesmente deixar de ler durante algum tempo. A partir do momento em que se fica preso ao compromisso de ter que ler determinadas obras e deixar outras de lado, a leitura passa a ser uma obrigação desagradável. Meu personagem apontou algumas soluções, inclusive na medida em que conseguia manter uma certa distância em relação a ele. Diria que foi uma troca mútua de influências e experiências. (1979, p. 237).

Sobre este fato de troca de influências entre autor e personagem, o fragmento do diário da página 188 inicia-se com a afirmação do narrador de que cedeu à própria vontade de usar fatos da vida pessoal de Julia em seu estudo: “Cedi, aqui e ali, à tentação de fazer com que assomasse, ao meu estudo, o **perfil** de Julia, delicado.” (LINS, 1976, p. 188, grifo nosso). Esta informação do narrador de que cedeu, em seu diário, à vontade de colocar aspectos da vida pessoal de Julia em seu livro, pode estar relacionada ao que aconteceu entre ele e o autor Lins, que concedeu ao narrador características de sua própria vida e aprendeu também com esta personagem.

Outros detalhes podem ser observados na citação da página 187, como o esquecimento do narrador: “Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão”. O esquecimento antecipa a relação do narrador com o espantalho. Neste caso, para tal personagem, o esquecimento é uma “falta imperdoável” em um diário.

Outro ponto de contato entre *A rainha* e *Tristram Shandy* refere-se à menção a guerras. Em tópico anterior, comentamos este importante assunto no romance de Julia. Neste

tópico, observaremos o quanto a leitura de *Tristram Shandy* pode ampliar a nossa visão de alguns aspectos da guerra em *A rainha*.

No livro de Sterne, a guerra é evocada por causa de tio Toby, ex-soldado do exército inglês. No livro de Lins, a guerra surge como uma lembrança de um grande acontecimento que marcou a história de Recife e Olinda, a Invasão Holandesa, que aparece no discurso de Maria de França (LINS, 1976, p. 124-127). No fragmento do dia 8 de abril de 1975, o narrador menciona as “imagens de pesadelo” de outra guerra, mostradas pelos jornais e telas de TV, a do Vietnã.

Um detalhe importante nos escritos do narrador de *A rainha*, sobre a “guerra” em Recife e Olinda, é a referência ao fato de que Matias de Albuquerque “à medida que prepara fortificações e combatentes, organiza festejos ao ar livre, com o objetivo de apagar ‘agouros e temores’” (LINS, 1976, p. 128). O narrador diz que Matias tentava encantar e enganar o povo. Dois folguedos populares são mencionados: a Nau Catarineta, que “representa, com dançarinos e cantores, a tripulação em luta contra o Demônio, a Fome e o Extravio” e a enigmática festa do “boi com fitas verdes nos chifres”, em que as “muitas figuras dos autos – gente, animais e seres fantásticos – cantam, bebem, dançam e correm, oito horas seguidas. Afinal morre o Boi, ‘sem que nem para que’”.

Na época, os bailes de rua e as representações populares acabaram ante os indícios da Invasão Holandesa. Destaquemos que, aqui, o carnaval associa-se à guerra. Há uma equivalência, nas visões e discursos de Maria de França, entre “instrumentos musicais e as vozes de comando ou entre os fogos de artifício e as lanças, elementos com a identidade à flor do nome e obviamente associados à oposição festa/guerra” (LINS, 1976, p. 130). Guerra e diversão, invasão e resistência são temáticas recorrentes nos fragmentos deste diário.

Os fragmentos que comentam a Invasão Holandesa são extensos. A menção a esse episódio histórico ocupa mais de vinte páginas, alternando-se com outros poucos episódios do diário. Para Maria do Carmo Lanna Figueiredo (2004, p. 321, grifos nossos), o tema da Invasão Holandesa no romance de Lins tem a pretensão de apresentar o acontecimento histórico sob uma nova ótica:

No texto osmaniano, o conflito entre História e Ficção manifesta-se mediante o uso explícito da intertextualidade com o discurso histórico e mediante **o desejo do autor de incluir-se nas versões existentes sobre o tema, a partir da ótica dos excluídos**. Pode-se articular essa gama discursiva com a preocupação do escritor sobre o pequeno espaço que a literatura ocupa no Brasil e o desejo de expandi-lo, presente em toda a trajetória do profissional de letras que é Osman Lins. Dessa forma, torna-se

possível abranger uma ampla faixa de conteúdos ideológicos que envolvem a presença holandesa no Brasil, interpretados por uma sucessão interminável de significados a ela atribuídos pelas diversas personagens que povoam o romance. Como as guerras holandesas ainda não receberam um tratamento histórico definitivo, o liame que une ficção e realidade esgarça-se na profusão de detalhes que contribuem na sua criação.

Não há nenhuma relação entre a guerra em *Tristram Shandy* e a guerra em *A rainha*, contudo, chamamos a atenção para este fato, pois ambas tem seus propósitos nos respectivos romances. No que diz respeito à obra de Sterne, as descrições de guerras e invasões têm a intenção de explicar como tio Toby foi ferido e como surgiu, após sua convalescença, seu hobby ou, como denomina o narrador, seu cavalo de pau (*hobby horse*): a criação de miniaturas de fortificações bélicas. Este hobby de tio Toby, por outro lado, foi um pretexto de Sterne para criticar a guerra entre seu país e a França.

As várias explicações que tio Toby fazia, para os que o visitavam, sobre como fora ferido e o local exato onde se encontrava, na fortificação, era pouco compreensível para os visitantes, principalmente para aqueles que não conheciam nada sobre as estratégias de guerra. Era complicado para tio Toby explicar os variados tipos de fortificações e dar os seus nomes.

A angústia de tio Toby por não ser compreendido fez com que ele se preparasse para receber tais visitas. Adquiriu um mapa da cidade e da cidadela de Namur e o colocou na parede de seu quarto. Essa aquisição e suas devidas explicações fizeram com que ele criasse uma obsessão pelo assunto. Tanto ele quanto o cabo Trim, seu fiel criado e companheiro de guerra, levavam a sério as aventuras e perigos que viveram nos campos de batalha. Trim sugeriu a criação das miniaturas e, com o passar do tempo, cresceu, nos dois, a vontade de recriar as fortificações das guerras que estavam ocorrendo naquela época. Assim, ainda em tratamento do seu ferimento de guerra, tio Toby deixou a cidade e foi para sua residência no campo, onde começou, juntamente com Trim, a criar as fortificações em um pedaço de terra de sua propriedade.

As explicações sobre o cerco de Namur, onde tio Toby fora ferido, a recriação da engenharia das fortificações, além das simulações de guerras, feitas por tio Toby e cabo Trim, redundaram em extensas narrações no romance *Tristram Shandy*.

Assim, nesse romance, a menção às várias guerras que aconteciam entre a Inglaterra e a França funciona, de certa forma, como uma denúncia às perdas financeiras, humanas e de tempo das guerras inúteis e infundáveis. As fortificações de tio Toby, que reproduziam cada avanço da guerra real, corroboram a crítica. Tio Toby gastou uma fortuna

com tais atividades e endividou-se. O seu irmão Walter Shandy não cansava de recriminar a inutilidade do cavalinho de pau. Isto não deixa de ser uma alusão à guerra real entre os dois países europeus.

No que diz respeito ao romance *A rainha*, conforme já dissemos, a Invasão Holandesa aparece nas visões de Maria de França e faz com que algumas regras narratológicas relacionadas ao tempo e espaço sejam subvertidas. Segundo o narrador, no romance de Julia, aos poucos o leitor identifica figuras militares da época da Invasão Holandesa, na cidade de Recife/Olinda. Ele explica esse fato relacionando-o à loucura da protagonista, que vive, simultaneamente, tempos e espaços do presente e do passado: “o leitor [vai] identificando no romance aquelas figuras militares que a princípio supõe incoerentes, signos do desacerto mental da heroína” (LINS, 1976, p. 120). Temos, assim, a fusão entre as cidades Recife e Olinda e entre o presente vivido pela personagem Maria de França e o passado da época da invasão, sem contar a narração, em uma nova versão, desta história. Todos estes aspectos são apresentados em um mesmo contexto:

Assim como Olinda penetra no Recife, outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso. (LINS, 1976, p. 119, grifos do autor).

Tal fusão está ali, talvez, para mostrar que no romance tudo é possível, é uma ficção, fruto da imaginação (LINS, 1976, p. 156). Contudo, a aparente relação dessas fusões com a loucura de Maria de França foi apenas uma primeira análise do narrador. O interessante é que, logo em seguida, ele a descarta, pois esse fenômeno pode esconder outros motivos:

O tratamento do espaço e do tempo, por exemplo, se lemos na superfície, parece refletir a consciência doente da tecelã e doméstica. A análise demonstra o engano: o espaço e o tempo. Marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, **correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevistas**. (LINS, 1976, p. 70, grifos nossos).

No romance de Julia e, conseqüentemente, no de Lins, o detalhe da fusão deve ser observado com cuidado, pois, como afirmou o narrador, ele corresponde a um “cálculo pontuado de significações imprevistas”. O tema da invasão, sugerido pelas fusões

Recife/Olinda e presente/passado, é também retomado, no final do romance, embora em outra dimensão, pelas fusões relacionadas ao espaço, ao tempo e às personagens:

Lê-ô-lá! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, **vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar**, eu no meio da árvore, **os braços abertos (dois ou quatro?)**, **as mãos abertas (quatro ou duas?)**, [...] **o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida. Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele e também tu**, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutra lugar numinoso, xô, passarões canhotos, bichos de bico triste e furador, xô, esta é Maria, sua passagem uma chuva que tanto chega como passa, cantiga breve, bordado na almofada. (LINS, 1976, p. 217, grifos nossos).

As fusões mencionadas nesta citação representam uma característica típica do carnaval, a alternância entre os opostos: “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 2010, p. 10). No carnaval, a intenção era confrontar imagens opostas ou que não apresentavam nenhuma relação, para chamar a atenção para a “consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”. O espantalho é o narrador, mas também é Maria de França e, quem sabe, o próprio leitor: “sou ele e também tu, mana, maninha”. Esse “tu” pode ser uma interlocução também com o leitor.

O discurso do espantalho, enunciado como se fosse uma narração de um locutor de rádio, parece-se com o discurso da protagonista do livro de Julia, que gostava de falar com os “ouvintes” como se fosse uma radialista:

“Ninguém me ama? Ninguém me quer: Quer, sim. Alô, ouvintes, ouçam, vocês estão por longe, fora do Globo da Morte, mas agora abro a porta de aço e vou até aí, meu homem e anjo ordena, vou de chapéu de palha e entro na ciranda, coroa de pessoas, dedos dados, jogo flores nos telhados, no rio e nas ruas do Recife.” (LINS, 1976, p. 25).

Conforme já foi mencionado no tópico 3.1, as invasões – que se relacionam ao tempo e ao espaço – podem também ser uma maneira diversa de chamar a atenção para um outro aspecto, no caso, a exploração sexual sofrida por Maria de França. Para se proteger dos pássaros gigantes, a personagem cria a figura do espantalho, que se relaciona, em *A rainha*, à temática da sexualidade, uma vez que os pássaros que o espantalho afugenta podem ser vistos como uma metáfora ao órgão sexual masculino.

Assim, fora da visão carnavalesca, os temas sexuais apresentados em *A rainha* tornam-se insignificantes. A cultura popular carnavalizada – as personagens, os temas e as músicas típicas – está impregnada nesse romance de Lins e faz parte, podemos considerar, de seu projeto estético.

A imagem do palhaço, às vezes concebida como um espantalho alegre, constitui-se como parte da cultura carnavalesca:

As festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, **palhaços de diversos estilos e categorias**, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 2010, p. 3-4).

Algumas imagens e linguagens da cultura carnavalesca, inseridas em praticamente todo o romance *A rainha*, são retomadas no final desta obra no momento da transformação do narrador no espantalho de Maria de França. Essa mutação não é algo sofrido, é um renascimento alegre, um encontro consigo mesmo, a descoberta de sua verdadeira natureza: o narrador se transforma, meramente, em personagem do livro de Julia. Assim, acontece a sua inserção no mundo ficcional que lê, como ocorre no livro *A história sem fim*, de Michael Ende, em que o leitor entra no livro e se torna uma personagem que salva o mundo da fantasia; ou como Alice, de *Alice no país das maravilhas*, que se tornou a protagonista de uma história parecida com os contos de fadas que lia e imaginava nunca poder acontecer, mas que são naturais no país das maravilhas (CARROLL, 2010, p. 50).

Se a introdução do tema da fusão e invasão no romance de Julia foi compreendida pelo narrador como uma maneira de explorar o tema da resistência, podemos compreender que as fusões, as imagens e os temas relacionados ao carnaval podem também intensificar esse e outros aspectos. Devido ao fato de no carnaval tudo ser permitido, isso pode sugerir a exploração de alguns aspectos típicos desse fenômeno popular: a união das diferenças, de rompimento com o tradicional, além da assimilação de outras artes.

No fragmento do dia 30 de agosto – correspondente ao dia em que Maria de França deixou o Hospital de Alienados e conheceu Dudu – além da participação da personagem em um desfile de carnaval de rua (união das diferenças), em que diversas pessoas se divertem e a protagonista se une à folia e finge ser milionária (rompimento com o tradicional), há a menção a inúmeras letras de músicas e marchinhas carnavalescas (assimilação de outras artes):

Maria de França, livre, em vez de ir para casa, sai andando sem rumo e de repente se vê no centro da cidade. **Gente se abraça nas ruas**, nos bares, joga talco e água nos estranhos, improvisa instrumentos musicais. Ela bebe restos de copos (“para as mágoas esquecer, ouvintes, eu sou da fuzarca”), diz a todo mundo que é milionária, sobe nos estribos dos carros que se arrastam, escapamento aberto, cai no frevo sob os alto-falantes (“é de amargar, é do barulho”) e por fim entra no bloco “Flor da Madrugada”. (LINS, 1976, p. 22-23).

Outro aspecto importante que a cultura carnavalesca também evidencia em *A rainha* é a fusão ou união de partes do corpo com temas tratados no romance de Julia. Para o narrador, cada capítulo do livro de Julia correspondia a um dedo da mão, tanto que ele lê alguns estudos sobre a quiromancia para entender o romance da amante. O capítulo dedicado ao encontro de Maria de França com Dudu corresponde ao dedo anular. Segundo as análises do narrador, esse dedo é consagrado ao Sol e, no livro de Julia, simboliza a “aliança” de noivado e tem como tema principal a “união entre os homens, que a abertura do capítulo, a ampla seqüência do Carnaval, a mais unificadora das festas brasileiras, anuncia.” (LINS, 1976, p. 53). Como já dissemos em tópico deste capítulo, enquanto Maria de França namorou Dudu e o teve como noivo e protetor, ela não era atormentada com as visões dos pássaros gigantes. Com o final do namoro, precisou criar, “gerar” o espantalho para afugentar a lembrança da invasão dos pássaros, que ela tanto queria esquecer. Ela cria um espantalho, que se relaciona à gata, por não ter memória, e também ao narrador, que se transforma nele.

O espantalho é uma das figuras mais inquietantes de *A rainha*. Segundo Bakhtin (2010, p. 44), o espantalho cômico é uma personagem típica do grotesco popular e reaparece com maior ou menor relevo ao longo da história literária. No século XX, ele reaparece em obras que utilizaram o grotesco, as quais tiveram como exponenciais Alfred Jarry, os surrealistas e os expressionistas, representantes do grotesco modernista, e Thomas Mann, Bertold Brecht e Pablo Neruda, representantes do grotesco realista. Essa segunda linha retoma “as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas” (BAKHTIN, 2010, p. 40). O fato de Lins retomar figuras e temas típicos do grotesco também demonstra sua ampla leitura literária.

Contudo, possivelmente, Lins não utilizou o grotesco para seguir moda. *A rainha* é um romance planejado. A nosso ver, o grotesco, ali, tem uma função específica que elucida uma série de aspectos, como ocorre em *Tristram Shandy*, que utiliza o grotesco, entre outras coisas, para atenuar algumas críticas que faz à sua época. No grotesco romântico, segundo Bakhtin (2010, p. 33), em que este romance de Sterne é incluído, o riso se atenua e toma a

forma de humor, ironia ou sarcasmo, características herdadas da tradição das obras carnavalizadas.

Por outro lado, o grotesco do livro de Julia prepara o caminho para a transformação não só do narrador, mas da narrativa *A rainha*. O contexto vivido pelo narrador, escritor do diário, transforma-se ou transpõe-se do plano realista para o puramente fantástico.

Uma das características da herança carnavalesca na obra de Sterne é a confluência de textos religiosos com o discurso popular. Em *Tristram Shandy*, um dos sermões do pároco Yorick (1998, p. 144-157) aparece, por acaso, dentro de um livro do tio Toby. Esse sermão, ao ser encontrado, foi lido e comentado por quatro tipos de cavalheiros – Trim, ex-cabo do exército inglês e criado do tio Toby; tio Toby, ex-sargento do exército inglês e fazendeiro, cujo hobby é construir fortificações de guerra; Walter Shandy, ex-comerciante e fazendeiro, que gosta de ler e filosofar; o médico Slop, parteiro da região. As três primeiras personagens são protestantes, enquanto a última é católica. Durante a leitura do sermão pelo cabo Trim, os três amigos interrompem o leitor para comentarem partes do texto. Esses comentários, na verdade, têm a função de alfinetar um e outro seguimento religioso. No contexto dessa cena inusitada, o autor reflete sobre várias formas do comportamento humano que, segundo o autor do sermão, corrompem a sociedade.

O romance de Sterne, à maneira de *A divina comédia* (1979), menciona nomes de amigos e inimigos no contexto ficcional, para elogiá-los ou difamá-los. O narrador Tristram criou o capítulo quatro, do terceiro volume, para criticar o que lhe fizera a revista *Monthly Review*, nomeada no capítulo. O narrador comenta que esta revista havia criticado seu romance. Em nota da tradutora, da edição que utilizamos neste trabalho (1998, p. 615), há uma explicação sobre este acontecimento verídico. Devido ao fato de o romance ter sido publicado paulatinamente – já que cada volume concluído era logo publicado – Sterne pôde comentar a provocação da revista no próprio romance *Tristram Shandy* (1998, p. 176-177). A nota explica que essa revista foi uma das vozes que mais criticou desfavoravelmente o escritor, justamente pelo fato de ele ter reunido textos populares, ou profanos, ao religioso. O narrador comenta o caso, mas, se não fosse a nota do tradutor, para o leitor atual esse fato passaria despercebido, como muitas partes do livro relacionadas a fatos precisos da vida do autor e de sua época.

Sterne, talvez para provocar os críticos, publicou alguns de seus sermões e no título *The sermons of Mr. Yorick* concedeu a autoria a esta personagem de *Tristram Shandy*.

Tal fato foi motivo de pesadas críticas. Nos primeiros volumes do romance, o pároco Yorick é caracterizado como bufão, o que acentuou a indignação de muitas pessoas de sua época.

O narrador Tristram, ao negar que usa suas personagens para criticar autoridades da época, intensifica ainda mais essa ideia:

Muito embora, gentil leitor, eu ansiasse ardentemente e me empenhasse zelosamente (na medida da reduzida habilidade que Deus me outorgou e nos convenientes lazeres que outras ocasiões de indispensável lucro e de sadio passatempo me propiciaram) em que estes livrinhos que ponho em tuas mãos pudessem sustentar-se tão bem quanto livros muito maiores – não obstante isso, tenho me portado contigo de maneira tão caprichosa, negligente e folgazã que assaz desgostoso estou de pedir-te a sério sejas condescendente – de rogar-te acredites que **na história de meu pai** e dos seus nomes de batismo, – **jamais pensei em atropelar Francisco I** – nem no caso do nariz – Francisco IX – **nem, no caráter do meu tio Toby – intentei caracterizar os espíritos militares de meu país** – a ferida em sua ilharga fere qualquer comparação desse tipo, – **tampouco, com Trim, – quis eu dar a entender o duque de Ormond** – ou que o meu livro se oponha à predestinação, ou ao livre-arbítrio, ou aos impostos. (STERNE, 1998, p. 295-296, grifos do autor e nossos).

Em *A rainha*, ainda que textos críticos e jornalísticos, principalmente, façam parte do livro, na forma de citações enxertadas, tais textos não fazem parte do enredo propriamente, apenas expõem o que se passa na sociedade, para acentuar alguns temas do romance: morosidade e injustiças do INPS e crimes cometidos pela polícia. No entanto, a inclusão de tais textos contribui para que o romance se torne um porta-voz social: “Sim, tudo parece claro e ajustado ao **tema axial** da obra: **o homem desarmado perante um meio hostil**. Mas subsiste, na lógica do quadro, a **respiração misteriosa**. Espreita-me, aí, algo que não capto.” (LINS, 1976, p. 143, grifos nossos).

Ainda no tocante à inclusão de outros textos, em *A rainha*, podemos citar uma alusão à obra *A divina comédia*, quando o narrador relaciona a burocracia do INPS aos sofrimentos do purgatório: “Inicia-se aí a ‘descida’ de Maria de França ao purgatório da burocracia e ante esses balcões decorrem vários episódios do seu drama” (LINS, 1976, p. 20). Vemos, assim, que, nos romances de Lins e de Sterne, a presença da intertextualidade e da metaficcionalidade não impedem que os respectivos autores se voltem para a realidade da época em que produziram suas obras.

Assim, o processo natural de relações entre textos (incluindo a história) enriquece a obra literária, pois, ao longo dos séculos, as obras aproveitam cada transformação social, política, econômica, histórica e cultural, o que acaba refletindo nos textos citantes que

assimilam diversos aspectos dos textos citados. Nesse processo, há uma circularidade de textos que atinge também o desenvolvimento dos gêneros literários: *A rainha* citou *Tristram Shandy*, que citou *Gargantua e Pantagruel*, que citou a *Bíblia*, que citou a história...

Para explicar este aspecto de circularidade de textos não só no que se refere à assimilação de temas e estilos, mas também do desenvolvimento do gênero, Bakhtin cita as obras de Dostoiévski para mostrar que os diversos aspectos inovadores na obra desse autor não eram, a bem da verdade, novos. Novo era o “emprego polifônico e a assimilação da combinação dos gêneros” utilizados por ele:

Ocorre que a combinação do caráter aventureiro com a aguda problematidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a pregação não é, em hipótese alguma, algo absolutamente novo e inédito. Novo era apenas o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação dos gêneros por Dostoiévski. A combinação propriamente dita tem suas raízes na remota Antigüidade.

[...]

O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 1981, p. 91, grifos do autor).

Podemos considerar, ainda, que a circularidade natural dos textos – quando há intertextualidade explícita ou apelo ao leitor para que leia – estimula a leitura de leitores interessados em conhecer a obra, ou seja, entender tudo o que o narrador está discutindo. Em *Tristram Shandy*, há um apelo nesse sentido. No trecho do livro que apresentamos a seguir, há uma ordem não só para que o leitor leia um livro específico, no caso *Pantagruel*, de Rabelais, mas muitos livros:

— Mas, dizei, quem foi a égua de Tickletohy? – Esta é uma pergunta tão pouco acadêmica e tão desairosa, senhor, quanto a de em que ano (*ab urb. con.*) rompeu a segunda guerra púnica. – Quem era a égua de Tickletohy! – **Lede, lede, lede, lede, meu inculto leitor, lede**, – ou pelo saber do grande santo Paraleipomenon – já vos digo de antemão, melhor seria que atirásseis o livro fora, sem mais perda de tempo; pois, **sem muita leitura**, com o que sabe Vossa Excelência que quero dizer *muito saber*, **não conseguireis penetrar a moral da página marmorizada ao lado** (mosqueado emblema de minha obra!), assim como, a despeito de toda a sua sagacidade, o mundo não logrou deslindar as muitas opiniões, transações e verdades que ainda jazem misticamente escondidas sob o escuro véu do negro. (STERNE, 1998, p. 230, grifos do autor e nossos).

Em *Tristram Shandy*, além do apelo para que o leitor leia, há a explicitação de títulos e citações de obras. Este segundo caso é, como já vimos, bastante explorado em *A rainha*. Outro aspecto que aproxima esses dois romances é a narração de contos dentro do romance. No primeiro autor, as histórias são dadas como ficções. No segundo, como fatos reais no contexto do romance. No diário do narrador há, por exemplo: a narrativa que conta como os pais de Julia Marquezim Enone se conheceram e se casaram e a história sobre a breve relação de Julia e Heleno. Somente a narrativa de Ana, a rainha dos cárceres da Grécia, que Maria de França lê em um jornal, tem o caráter ficcional por ter sido inventada por Julia para compor seu romance. No entanto, no contexto de Maria de França, esta história é real.

Em *Tristram Shandy*, há vários contos dentro do romance, todos com um caráter popular, carnalizado. Há um conto que narra a história de um homem que possuía um nariz tão grande (alusão ao falo) que causou celeuma em Petersburgo, mesmo nas pessoas que só ouviram contar a história. O homem viajava para Frankfurt atrás de sua amada Júlia (STERNE, 1998, p. 251-271), nome que corresponde ao da amante do narrador de *A rainha* e autora do romance que ele analisa. O conto narra a procura recíproca de dois amantes e é mencionada porque se encontra em um dos livros do pai de Tristram, que possui uma pequena biblioteca sobre o assunto dos narizes, uma de suas obsessões, mesmo antes de o nariz de Tristram ter sido deformado no momento do parto.

Outras narrativas são: a da rainha de Navarra, sobre o caso dos bigodes, que também tem uma conotação sexual; a história da Abadessa, contada para exemplificar como usar palavrões; a história de dois jovens apaixonados que foram separados, mas morreram no momento em que se reencontraram, tamanha foi a alegria dos dois; a história de Le Fever, soldado do exército inglês que morreu e deixou o filho com o tio Toby (STERNE, 1998, p. 334-338, 397-411, 470-476, 484-486). Todos esses contos dão um tom popular ao romance. Enquanto em *Tristram Shandy* o cunho sexual é debochado, hilário, em *A rainha*, ele é dramático, denunciativo.

Outro ponto, ainda, que aproxima *A rainha* de *Tristram Shandy* são situações absurdas. Tristram conversa com asnos e diz entendê-los (STERNE, 1998, p. 487). Maria de França vê e conversa com pessoas da sua imaginação, com amigos que a ajudam, com os pássaros gigantes, com o espantalho e com um peixe que cresce debaixo dos seus pés.

A personagem Tristram também cria situações fantasiosas, como o encontro com um grupo de jovens, que cantavam e dançavam como se fossem ninfas. Ele as encontrou na estrada de Nîmes para Lunel, em sua viagem pela França (STERNE, 1998, p. 498-500). Essa narrativa fantástica, no final do sétimo volume, destoa do resto do livro, que, apesar de bem

humorístico, segue uma linha realista. Em *A rainha* também existe a mudança de plano realista para o fantástico, como já foi várias vezes mencionada, acerca da transformação do narrador.

No próximo tópico, analisaremos os romances que se apresentam como diários e cartas, comentados pelo narrador de *A rainha*, que antecipam, no início deste romance, o caráter aglutinador de vários gêneros em uma mesma obra.

3.5 – HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS: ROMANCE, DIÁRIO, CARTA E ENSAIO

Entre as obras citadas em *A rainha* há, na página 7, a citação de dois romances-diários e um romance epistolar. Entre eles, é citado o livro *Memorial de Aires* (2007), de Machado de Assis, último romance escrito por este autor, o qual foi publicado no mesmo ano de sua morte, em 1908. Outra obra citada juntamente com a de Machado foi *Sinfonia pastoral* (s/d), do escritor francês André Gide, classificada entre as suas principais obras, publicada em 1919. É citado, também, o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther* (1998), do escritor alemão Goethe, publicado em 1774. Este romance foi uma das primeiras obras do autor, considerada como uma das principais da literatura mundial e marco inicial do Romantismo.

No fragmento de *A rainha* em que são citados tais romances, o narrador discute como irá escrever seu ensaio e qual gênero escolherá. Ele refaz planos sem se decidir por nenhum. Enfim, encontra uma saída: “Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorreram.” (LINS, 1976, p. 8).

Segundo o narrador, a forma de diário foi escolhida porque estabelece uma aproximação, “um convívio” com o leitor, propiciando que este siga o progresso e as curvas das idéias discutidas. Ao tratar das curvas, este termo faz lembrar a obra *Tristram Shandy*. Como vimos, o narrador Tristram diz escrever em linhas retas e sinuosas, as quais correspondem às digressões, aos comentários do narrador. Para este fim, o narrador de *A rainha* chega à conclusão de que o melhor para escrever seu texto será utilizar um gênero que data os dias, presentificando o processo da escrita.

Depois de tomar a decisão pelo gênero textual a ser adotado, o narrador justifica a sua desvantagem, em relação a alguns escritores que escreveram obras consagradas no gênero escolhido por ele:

Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diário imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia Pastoral*). Ocupavam-se todos de mulheres – de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes –, enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais.” (LINS, 1976, p. 8).

Segundo Claudia Caimi (2004, p. 351), estas obras são citadas “como exemplos de questões formais”:

No romance, são citados mais de quarenta autores e obras que compõem o cânone da literatura e da filosofia ocidental luso-européia e hispano-brasileira. Esse diálogo com a tradição apresenta-se de forma variada. Em alguns casos são somente citados como exemplos de questões formais como em: “patente minha desvantagem em confronto com os fictícios autores de diários imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia Pastoral*)”.

O narrador menciona três grandes autores e obras clássicas da literatura denominada confessional. Esses romances tiveram como heroínas de suas narrativas mulheres. No entanto, nenhum dos três livros tem um final feliz, pois os narradores, apesar de se dedicarem a “elas”, não ficam com as mulheres a quem dedicam suas escritas, enquanto que o narrador de *A rainha*, a nosso ver, tem um final mais promissor. Apesar de ele não ficar com Julia, passa a fazer parte do livro que ela escreveu, o qual se tornou o seu “herói” e a razão da sua vida: “o livro e eu somos reais”.

O narrador de *A rainha*, no fragmento do dia 12 de junho, anterior ao da citação dos três autores, Goethe, Machado e Gide, informa que em sua escrita também poderá transparecer o seu amor por Julia:

Há de transparecer, em certas páginas – talvez mesmo em todas –, o meu amor por Julia Marquezim Enone. Ainda que o fato acaso diminua a lucidez e a isenção do estudo, e confio que uma e outra, isenção e lucidez, não serão ofendidas, custa-me admitir que isto anule o meu comentário. Pois que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor? Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar?

Não resvalarei no engano de “discutir o poeta e não o poema”, com o que evito a clássica condenação do lúcido Pound. Mas não exigirei de mim, também, no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca. Só o meu pudor, caso não o vença, e alguma delicadeza, limitarão a franqueza do trabalho – análise ou, quem sabe, simples depoimento –, a que decerto não falte uma nota elegíaca. (LINS, 1976, p. 7).

Nesta citação, o narrador chama a atenção para o perigo do envolvimento subjetivo do leitor/escritor na análise crítica – que se pressupõe científica – de uma obra. Ele afirma que não incorrerá no erro de “discutir o poeta e não o poema”, mas também afirma que não fará “mutilações voluntárias” daquilo que ele achar importante, em relação ao que sabe sobre a autora e o que apreendeu dela sobre o livro.

Um outro detalhe a ser observado é que antes de o narrador informar sobre sua escolha do gênero textual, ele comenta, ironicamente, sobre a linguagem do texto científico:

Todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto. Inviável, nos dois casos, o discurso chamado *pessoal* – que precisa as circunstâncias da enunciação. O ensaísta nunca se dirige a nós em um tempo e um lugar definidos: intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o ardil de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos). (LINS, 1976, p. 7-8).

Foi somente depois de fazer tal crítica aos ensaios literários que o narrador informou ter tomado um rumo diverso a este gênero crítico. Ele optou por um gênero que mostre, efetivamente, as marcas de tempo, espaço e pessoa. Para tal fim, nada melhor que o diário, gênero que ele já vinha desenvolvendo desde a escrita do primeiro fragmento. No fragmento posterior ao da escolha do gênero para escrever seu ensaio, o narrador inicia o resumo da obra de Julia para começar sua análise.

Conforme comentou Lins, *Werther*, *Memorial de Aires* e *Sinfonia pastoral* dedicaram-se à escrita sobre mulheres. O romance de Goethe é uma obra composta por cartas que o protagonista Werther escreve para um amigo, contando seu sofrimento, devido ao amor não correspondido por Carlota, comprometida com outro homem. Apesar de haver indícios de que ela sente algo por Werther, ela é fiel ao homem com quem estava prestes a se casar. Sem a correspondência sentimental, Werther não consegue viver e acaba se matando.

Em *Memorial de Aires* (2007), o narrador é um viúvo sexagenário, diplomata recém-aposentado que retorna para o Brasil para viver dias tranquilos na cidade que pretende passar seus últimos dias: Rio de Janeiro. Resolve escrever sobre seu cotidiano, para não perder suas memórias, mas acaba dedicando sua escrita à narração da vida de uma jovem

viúva, Fidélia, resignada a permanecer para sempre nesta condição de viuvez, em consideração ao marido morto.

No dia em que o conselheiro Aires a viu pela primeira vez, no cemitério, onde a viúva visitava o túmulo do falecido marido, Aires faz uma aposta com sua irmã, garante que a viúva não permanecerá por muito tempo em tal condição e se mostra interessado em ser aquele que a tirará do luto. Tal vontade não se concretiza, mas Aires vence a aposta, pois a jovem viúva se casa com um também jovem rapaz.

Em *Sinfonia pastoral* (s/d), o narrador, um pastor, conta a história de sua abnegação por uma mulher cega, Gertrudes, que aprende a viver com certa independência devido à constância deste homem em ensiná-la. O narrador escreve um diário para registrar a singularidade desta mulher. Ele, por fim, acaba compreendendo que, na verdade, ele era mais cego que ela, pois não percebera que o aprendiz era ele. Sua maior aprendizagem foi tomar consciência de que amava Gertrudes.

Após uma cirurgia para restabelecer a visão, Gertrudes passa a ter um comportamento estranho. Ela praticamente se sacrifica, pois morre horas depois de se jogar em um rio, por ter entendido que não poderia amar o pastor, pois, assim, destruiria a família dele.

Como foi dito, o pastor escreve o diário para registrar o comportamento de Gertrudes, para tentar estudá-la, mas, ao contrário – assim como o narrador de *A rainha*, ao tentar estudar o livro de Julia – acaba se descobrindo.

Nestes romances de Goethe, Machado e Gide, a escrita sobre a mulher é apenas um pretexto para escrever um texto existencialista, mas também metaficcional. O diário ou a carta, geralmente, coloca em evidência o papel da escrita e sua autorreflexividade. Os três livros apresentam as formas diarística e epistolar convencionais, com as datas sequenciais dos dias que descrevem. Machado, no entanto, em alguns fragmentos do diário, burla a marcação temporal ao criar fragmentos sem datação, escrevendo apenas, no lugar da data, os termos “sem data”.

Nestas obras, a fusão entre os gêneros diário, carta e romance possibilita um resultado intenso advindo da reunião das suas distintas funções. O romance, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 263), “não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem”. Por sua vez, o gênero confessional, além de também agregar em si diversas formas, “é uma crônica cotidiana de uma experiência pessoal e quem o escreve (e se inscreve) interessa-se por anotar pequenas coisas do dia-a-dia ao lado das grandes dúvidas e

indagações humanas” (MACIEL, 2002, p. 58). A associação do diário e da carta ao romance fez surgir um outro gênero, o romance-diário, que revitaliza e sustenta o caráter individualista típico do romance e acentua as “inquietudes” e “indagações” humanas típicas do gênero confessional.

Segundo Maria do Carmo Lanna Figueiredo (1995, p. 2), em *A rainha*, a escolha do gênero diário pode estar relacionada “com o desejo de Osman Lins de deixar que a estrutura narrativa seja envolvida pela necessidade de ultrapassar normas linguísticas de estratificação genérica, permeabilizando-se à contaminação de outras formas de linguagem”. Podemos considerar, ainda, que a escolha deste gênero foi ideal, também, para as pesquisas do narrador de *A rainha*, pois possibilitou o acompanhamento das etapas da análise, ao longo do tempo, favoreceu o espaço dos comentários tanto formais quanto informais, permitiu os devaneios das explicações do texto de Julia e as colagens de trechos de outros textos, além das citações e comentários de variadas obras para confrontá-las com o livro que analisa.

Sobre a prática de confrontar obras, o narrador de *A rainha* diz que ela possibilita a ampliação da compreensão do texto analisado. No trecho que citamos a seguir – parte dele já utilizado para discutir outras questões – há a sugestão de que a comparação entre obras auxilia a leitura: “Uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras – anteriores e talvez até posteriores” (LINS, 1976, p. 5). Sobre esta citação, Zênia de Faria (2009, p. 265) comenta que ao “refletir sobre que metodologia adotar para escrever o diário/ensaio, o professor acredita que o método comparativo ou contrastivo seja o mais eficaz”. O narrador utiliza outros gêneros e obras não só para contrastá-los, mas também para absorvê-los em seu texto.

O narrador, ao comentar sobre o projeto de escrita do texto de Julia, informa que o romance analisado por ele é guiado por uma poética que constrói “um romance contíguo, na aparência, a modelos do passado” (LINS, 1976, p. 9). Esta citação evoca, ao mencionar “modelos do passado”, um tema muito discutido no diário do narrador, a memória. Para Figueiredo, *A rainha*, ao utilizar um gênero tão ligado à memória,

tenta reestruturar as inexistências da memória coletiva: no campo do ficcional – pela intertextualidade com outros autores nacionais e estrangeiros; e no campo do social – pelo contexto presente e passado da história do Recife. O procedimento pode ser interpretado como a busca da memória de sentidos esquecidos que se encontram esparsos em fragmentos de outros textos/sentidos. (2004, p. 310).

Figueiredo aborda dois aspectos da memória em *A rainha*: aquele ligado à intertextualidade, pela “recordação” de outras obras (autores) e aquele ligado ao campo social, a relação do texto com a história. Não se pode esquecer que Julia Kristeva (1974, p. 64), ao considerar que uma obra literária é um mosaico de citações, leva em consideração dois aspectos: as relações entre texto/texto e texto/contexto: dialogismo e ambivalência, respectivamente.

Em *A rainha*, a memória, nesse sentido, não tem a ver apenas com a falta de memória das personagens. A recorrência a tal tema, além de apontar para o caráter típico do gênero diário, aponta para a relação intertextual e ambivalente do texto. Ambas as relações podem passar despercebidas ao leitor, ou seja, sem que ele recorra aos textos citados. A não recorrência ao texto ou à história pode, por sua vez, propiciar que muitos sentidos se percam ao longo da leitura. Contudo, é possível ler um livro sem recorrer às várias obras que ele cita. Há, nele, um sentido *per si*. Porém, o leitor deixa de fruir a informação contida na citação. Assim, as relações entre os textos – quaisquer que sejam elas, intertextuais ou sociais – são fundamentais para o estabelecimento do sentido.

Segundo Antoine Compagnon (1996, p. 58-59), a intertextualidade trabalha com operadores que ativam o sentido do texto, a exemplo da citação, que apela para a competência do leitor estimulando sua leitura:

a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido é a sua resolução.

No caso de obras em que há um excesso de citações ou referências, a falta de conhecimento dos textos citados e/ou referidos pode fazer com que não percebamos todos os sentidos, uma vez que “o sentido relaciona-se com os códigos escolhidos para a comunicação” (BERLO, 1982, p. 155-156). Para se compreender pelo menos os sentidos básicos de uma obra é preciso conhecer os códigos que ela usou. Se um desses códigos for a citação de uma obra à qual o leitor não tem acesso, certamente, boa parte da significação da obra citante não será compreendida.

Entendemos que não foi intenção deste capítulo compreender, pelo estudo de determinadas estratégias narrativas, todas as ambiguidades do romance *A rainha*. Contudo,

pudemos observar que o estudo desses aspectos permitiu ampliar algumas significações do romance de Lins estudado neste trabalho.

O estudo da intertextualidade, da metaficcionalidade e do romance-diário possibilitou, assim, a interpretação de determinados fragmentos dos diários de *A rainha* e também de *Bolor* que, para nós, não foram compreendidos sem a recorrência à análise dessas estratégias. Observamos, de uma forma geral, que tal estudo se concentrou na interpretação das obras citantes em decorrência de seu cotejamento com as obras citadas. Por esta razão, achamos importante finalizar este trabalho com um capítulo que retome e reflita mais conclusivamente algumas interpretações realizadas no segundo e terceiro capítulos. Para tanto, no próximo capítulo, retomaremos algumas análises já realizadas para aprofundarmos algumas interpretações. Em seguida, compararemos alguns aspectos semelhantes nos romances *Bolor* e *A rainha*.

CAPÍTULO IV

POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES E ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *BOLOR* E *A RAINHA*

Nos dois capítulos anteriores, realizamos possíveis leituras de *Bolor* e *A rainha* aproveitando o que estas obras oferecem para a construção de seus sentidos. Para darmos continuidade às leituras de tais obras, discutiremos determinadas questões, para, só então, desenvolvermos uma comparação entre os pontos de contato nos dois romances. Assim, no primeiro tópico, retomaremos algumas leituras já apresentadas no segundo e terceiro capítulos deste trabalho, para complementarmos o que já foi discutido ou para realizarmos outras possíveis leituras. Ressaltamos que achamos necessária esta análise porque muitos aspectos foram apenas introduzidos nos capítulos referidos, sem que houvesse uma avaliação das possíveis interpretações. Para concluirmos o capítulo, no segundo tópico, realizaremos a análise comparativa entre *Bolor* e *A rainha*, para definirmos suas semelhanças e diferenças referentes aos aspectos estudados neste trabalho.

Para realizarmos nossas leituras, partimos da análise de aspectos relacionados às estratégias narrativas que provocam ambiguidades no texto. Tais ambiguidades podem oferecer diversas compreensões, como também podem, em alguns casos, dificultar a construção de sentidos para o leitor.

Conforme vimos no segundo tópico do primeiro capítulo, as obras artísticas são mensagens fundamentalmente ambíguas e, por esta razão, são passíveis de inúmeras interpretações. São as pluralidades de interpretações que fazem com que a obra seja “aberta”. Segundo Eco,

uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (1976, p. 40, grifos do autor).

O “fruidor”, ao realizar a leitura de uma obra que foi citada por outra, busca nessa fruição perspectivas de interpretação não encontradas na leitura da obra citante. Essa ampliação de leitura, possível na relação da obra citante com a citada, é um jogo que tem sido bastante usado ao longo da história literária. Como vimos nos capítulos de análise de *Bolor* e *A rainha*, Abelaira e Lins aproveitaram muito esse recurso. Suas obras, consideradas acentuadamente ambíguas, valem-se de diversas estratégias narrativas para construírem seus sentidos. Assim, essas obras “acabadas e fechadas” são também abertas, à procura de complementação.

Essa complementação – além daquela “controlada pelo autor” (ECO, 1976, p. 43), em que entram as estratégias narrativas – é também estabelecida pelas contribuições do leitor:

Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das **contribuições emotivas e imaginativas do intérprete**. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na **sugestão**, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, **para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda**, elaborada por misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente disposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela esse gênero de “abertura”. (ECO, 1976, p. 46, grifos do autor e nossos).

Em nossas análises de *Bolor* e *A rainha*, observamos que, apesar de seguirmos as “sugestões” dadas por esses romances, muitas interpretações que realizamos estão relacionadas tanto às nossas “emoções”, próprias do momento específico da leitura, quanto à nossa “imaginação”. Comprovamos esse fato ao relermos nosso texto analítico. Após um período de distanciamento, observamos aspectos diferentes daqueles percebidos no momento da análise. Assim, no próximo tópico, retomaremos algumas discussões para apresentarmos outras interpretações ou para aprofundarmos o que já realizamos.

4.1 – POSSÍVEIS LEITURAS DE *BOLOR* E *A RAINHA*

Neste tópico, realizaremos a interpretação de alguns aspectos que nos chamaram a atenção nos romances *Bolor* e *A rainha*. Observamos que, no segundo e no terceiro capítulos deste trabalho, apesar de termos realizado uma análise das estratégias narrativas de *Bolor* e *A*

rainha, nosso estudo consistiu na interpretação destas obras. Assim, o que faremos neste tópico é continuar este trabalho de leitura interpretativa.

Bolor e *A rainha*, conforme vimos, estabelecem nos enredos ou desenredos de suas estruturas várias rupturas. Dentre as rupturas de *A rainha*, comentadas pelo narrador, há as fusões de tempo e espaço: passado/presente de Recife/Olinda. Em *Bolor*, por sua vez, ocorre uma confusão entre tempo e espaço, numa espécie de “combinação” de elementos diferentes, que cria um jogo entre o tempo da escrita, o presente do narrador e o espaço da escrita (a página do diário): “vou poisar a caneta quando terminar de escrever a frase em que tenciono dizer que vou poisar a caneta” (ABELAIRA, 1999, p. 101).

Quanto à recorrente remissão às fusões ou confusões, apreendemos algumas significações após a leitura das obras estudadas. Um comentário feito pelo narrador de *Bolor*, Humberto, pode ajudar a compreender melhor algumas especificidades acerca da relação entre tempo\espaço:

Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses, quando a alcançar – se a alcançar –, terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. **Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial**, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? (ABELAIRA, 1999, p. 15-16, grifos do autor e nossos).

A relação do tempo com o espaço (“futuro espacial”), mencionada pelo narrador de *Bolor*, ocorre no tempo do discurso relacionado ao espaço das páginas do diário, elas não se referem às ações da história. Assim, nessa citação das páginas 15 e 16, o que o narrador irá narrar\escrever nas páginas finais do diário corresponderá, segundo ele, ao que ainda irá acontecer. Nesse sentido, as páginas finais, que ainda serão escritas, representam, para as páginas iniciais do diário, um futuro espacial.

Para compreendermos estas noções de tempo em relação à história e ao discurso, recorreremos aos conceitos de Tzvetan Todorov (1972, p. 232) que define o tempo do discurso e o tempo da história:

O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de

romper a sucessão “natural” dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas a maior parte do tempo, o autor não tenta encontrar esta sucessão “natural” porque utiliza a deformação temporal para certos fins.

Outro conceito importante, para compreendermos a relação do tempo com o espaço, refere-se à noção de história e discurso:

Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é **história**, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo **discurso**: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 1972, p. 211, grifos nossos).

Assim, com essa noção de história e discurso e tempo da história e tempo do discurso, compreendemos que, na citação de *Bolor* das páginas 15 e 16, a mistura entre tempo e espaço ocorreu somente no discurso escrito nas páginas de um caderno, em que o tempo apresentou alterações espaciais: “Como saber se nela [na página em branco], hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração?”. Os termos “futuro espacial” expõem a fusão tempo/espaço possível apenas no discurso e não na história: os acontecimentos da história, que ocorrerão no futuro, serão escritos em páginas distantes espacialmente daquela página que recebeu a informação de que no futuro (tempo), as páginas (espaço) receberão outras histórias que o narrador ainda contará, mas que, quando ele escrever, elas representarão o passado, mas ainda serão futuro em relação às páginas iniciais.

Nós, leitores, temos a tendência em querer compreender essa fusão tempo/espaço, mencionada nos dois romances, *Bolor* e *A rainha*, na lógica da história. Contudo, se os romances são metaficcionalis, suas lógicas não se concentram apenas nas histórias, mas, também, nos discursos dos narradores sobre o fazer literário. Em uma ficção, principalmente nas metaficções, a narração sobre o fazer literário é uma parte muito significativa, talvez mais do que a realidade que a ficção representa. Contudo, a história tem a sua importância na obra metaficcional, pois pode servir de ponto de partida para a construção do discurso sobre o fazer literário, como ocorre em *A rainha* e *Bolor*.

Como se sabe, a história, ainda que tente representar fielmente o real, será uma outra realidade. Na arte literária, a realidade pode ser toda desconstruída, podendo ser apenas, à semelhança de *Bolor* e *A rainha*, a alternância entre a escrita de uma história e os comentários sobre sua escrita, como podemos comprovar com este trecho de *Bolor*:

Em resumo: fui absolutamente exacto, um narrador exemplar do que se passou? Para já – e sem grandes aprofundamentos –, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos. (ABELAIRA, 1999, p. 31-32).

As alternâncias entre a história e o discurso sobre a construção desta história são possíveis não somente naquele texto que trata da imaginação, mas também naquele que trata do “real-imaginário”, termo utilizado por Lins (1979, p. 252).

O espaço da folha que recebe uma história literária pode grafar o passado, o presente ou o futuro, consecutivamente, ou todos os tempos simultaneamente:

Olho, volto a olhar para este papel ainda inteiramente branco, falto ao meu compromisso de não rereer tão cedo o que aqui foi há muito escrito, regresso duas páginas atrás, vejo-me um mês antes debruçado sobre essas folhas então ainda por escrever, olho-as como então as veria, **papel branco destinado a acolher o futuro**, o meu futuro, e de súbito espanto-me por saber hoje que tais páginas, **um mês antes destinadas ao meu futuro, acabaram por acolher um passado de quase vinte anos**, o meu primeiro encontro com Julieta (um nome falso, vim depois a sabê-lo, falso e inventado não sei se pela Catarina se pela Maria dos Remédios). Folheio de novo (quantas vezes folhearei de novo?) a página cento e quinze, agora sem a certeza de que nela, só porque o espaço vem depois desta, seja **futuro que me espera** – descubro que, se estas folhas são o tempo vazio, o fio visível (que os acontecimentos hão-de tornar invisível) a prender umas às outras as minhas palavras, nesse caso **eu posso mover-me em todas as direções do tempo**. Voluntariamente? Que talvez nessa futura página cento e quinze um passado terrível, desconhecido, aguarde a minha caneta. (ABELAIRA, 1999, p. 70-71, grifos nossos).

A escrita contínua em folhas enumeradas de um diário segue um tempo, assim como a leitura. Em *Bolor*, o narrador menciona que, no futuro, escreverá na folha cento e quinze. Ela está ali, mas será escrita apenas no futuro. Quando for escrita, seu espaço será marcado pela tinta e o acontecimento descrito será passado, mas sempre será futuro em relação aos acontecimentos das primeiras páginas. Tanto o futuro, quanto o presente e o passado, na escrita, são relativos, pois, dependendo do referencial, eles podem mudar a sua

temporalidade. Outro aspecto também ocorre com o *flash back*, conforme foi descrito pelo narrador de *Bolor*. As páginas de seu caderno, que ele pensava que receberiam o seu futuro, receberam o seu passado de vinte anos atrás.

Em *Bolor*, algumas datas e alguns acontecimentos do diário foram declaradamente alterados pelos narradores. Não se pode confiar que as histórias narradas tenham acontecido na data indicada no fragmento e se de fato aconteceram. Apesar de os fragmentos e as datas estarem fixos no livro, eles representam invenções que brincam com as possibilidades da criação artística, que pode criar o que quiser.

Em relação ao romance *A rainha*, o narrador diz – sobre o romance de Julia, mas que pode ser estendido ao de Lins e ao de Abelaira – que o leitor deve notar “como a romancista, **sem ostentar os seus fins, antes escondendo-os, instaura desvios das normas**” (LINS, 1976, p. 39, grifos nossos). A página 115 do diário, em *Bolor*, é um exemplo. Na verdade, apesar de, no início do diário, o narrador ter comentado que tal página seria o futuro, outro fragmento informa o contrário, pois ela foi uma das primeiras páginas a ser escrita: “Essa página (cento e quinze) já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado – **foi a primeira deste diário a ser escrita**, e esta é a terceira.” (ABELAIRA, 1999, p. 106, grifos nossos).

Neste caso da página 115, mencionada no início do diário, a referência a ela parece ter sido feita por Humberto, mas, no final, parece ser Maria dos Remédios quem escreve sobre ela: “já enchi cento e quinze páginas como se eu [Maria dos Remédios] fosse tu [Humberto]” (ABELAIRA, 1999, p. 104). No fragmento seguinte ao desta declaração, há um texto em nota de rodapé em que um “editor” justifica que este fragmento sem data e que contém a sua nota é a famosa página 115, tão mencionada por Humberto. No entanto, o fragmento inicia-se falando das duas páginas anteriores que foram escritas por Maria dos Remédios. No segundo capítulo deste estudo, levantamos a seguinte hipótese: como foram escritos três diários, mas publicados por um editor, este pode ter reunido os três em um só. Contudo, não podemos esquecer que cada um dos narradores confessava que escrevia em nome de outra personagem. Por esta razão, esta outra possibilidade também justifica o fato de um único diário conter textos de diversas pessoas.

Outro aspecto relacionado ao tempo e às obras confessionais como o diário é o tema da memória, tão recorrente em *Bolor* quanto em *A rainha*. Este tema encontra no gênero romance-diário um aliado, pois ele reflete tanto as experiências individuais quanto as coletivas: individuais porque nele é registrado o cotidiano de uma pessoa, coletiva porque

também foi escrito na forma de romance, texto para ser lido. Segundo Maria do Carmo Lanna Figueiredo, a própria “faculdade de lembrar” estabelece relação com as experiências individuais e coletivas, além de também se relacionar com o tempo e as experiências vividas:

A faculdade de lembrar entre os gregos, de ouvir o passado e o futuro, estabelece um **liame entre experiências individuais e coletivas**. Esse lado épico e oral da memória nasce de uma **relação entre o tempo e a experiência vivida**, que vai ser aproveitada pela narrativa em que o enunciador e o receptor se encontram, unidos pelo mesmo desejo de conservar o narrado. *A Rainha* confronta-se com o esquecimento e as desfigurações dessa memória e com o desejo de conservar, mesmo que fragmentária e dispersamente, aquilo que dela persiste em seu texto. (1995, p. 267, grifos nossos).

A nosso ver, estas relações entre o tempo e a experiência vivida têm um forte significado em *A rainha*, pelo fato de Lins ter associado a temática da memória desse romance não só em relação à gata Mimosina, mas também ao espantalho, aspectos que observamos no terceiro capítulo deste estudo, quando comparamos esta personagem de Lins com o espantalho de *O mágico de Oz*.

Nesta análise, chegamos à conclusão que o espantalho não perdera a memória, ele não possuía uma memória própria, uma vez que acabara de ser criado e de ter sido construído com partes de outras personagens. Assim, além de ter uma forte relação com Maria de França, sua criadora, a memória do espantalho correspondia à de todas as personagens que lhe “emprestaram” partes de seus corpos. Por esta razão, explica-se a confusão em seu discurso. Sua memória é parte da memória de vinte e sete personagens, além da memória do narrador, da protagonista Maria de França e da sua própria, referente a tudo o que aprendeu após ser criado. Assim, seu discurso reflete a junção de todas as memórias. Isto nos permite estabelecer uma analogia entre o espantalho e o romance *A rainha*, que é constituído por centenas de outras obras. Desta maneira, o que existe não é uma confusão de textos, no sentido de “bagunça”, mas uma fusão de muitos discursos que precisam ser compreendidos. O sentido do termo “confusão” não seria “fora de ordem”, mas “misturado” (com fusão). O discurso do espantalho e deste romance de Lins não exige que se estabeleça a ordem, mas uma compreensão da forma como a narrativa foi apresentada.

A temática da memória, assim, relaciona-se com a intertextualidade e com o gênero diário, escolhido para escrever o romance, e todos estes dependem da leitura:

Através do gênero tão ligado à memória, ele [o romance *A rainha*] tenta reestruturar as inexatidões da memória coletiva, no campo do ficcional –

pelo intertexto – e no campo do social – pelo contexto presente e passado da história do Recife. O livro converte-se na busca da memória de sentidos perdidos que se encontram esparsos em fragmentos. Compõe-se com trechos de jornais, combinações de intertextos literários, retalhos de lembrança das personagens: uma jovem – Maria de França, uma escritora – Julia, um professor – o ensaísta. Esses fragmentos acolheram a tensão entre o lembrar e esquecer, metonimicamente aventada pela gata Memosina. (FIGUEIREDO, 1995, p. 267).

Tanto a intertextualidade quanto o gênero diarístico, como mostra esta passagem de Figueiredo, relacionam-se com a memória, mas também com a leitura. O diário é utilizado como um registro memorialístico, responsável por trazer à memória os fatos ali registrados. Em *A rainha*, o uso desse gênero aproveita não só essas características próprias do diário. Os registros ensaísticos do narrador, intensamente fragmentados, exigem muito da percepção do leitor, pois mistura uma série de outros gêneros, obras e assuntos que vão do social, do literário até ao histórico. Assim, a memória, nesse livro de Lins, tem uma razão por ser tão evocada. A intertextualidade, por sua vez, além de depender da percepção do leitor, depende muito, também, de sua memória. Esse leitor, ao cotejar uma obra com outra – pela memória de uma leitura ou pela efetiva leitura/análise – necessita guardar uma série de dados em sua memória, pois, caso contrário, não conseguiria perceber as sutis relações entre as obras.

Em *A rainha*, a memória tem um outro papel importante, ela se relaciona à tentativa de “restaurar o tempo passado”, mas, não podendo fazê-lo, associa diversos discursos para a composição da história ali narrada, como mostra Claudia Caimi:

As lembranças surgem como relâmpagos despertados pelo presente do narrador-personagem, mostram-se isoladas; impedindo uma continuidade narrativa, são, antes de tudo, fracasso da restauração do tempo. A memória como relato da experiência daquilo que escapa não restaura o passado, mas possibilita o entrelaçamento da sua história – narrador-personagem – com a dos outros: outras personagens, outras obras, fatos sociais e políticos etc. A experiência memorizante mostra-se como a possibilidade mesma da experiência, da busca hesitante, não possessiva, e perdida, que o narrador faz através do diário, da restituição do tempo em que a amada – Julia – ainda vivia. (2004, p. 348).

Há, nesse romance *A rainha*, um entrecruzamento de temas e estratégias narrativas indissociáveis. É difícil ler este romance de Lins sem se preocupar com todos os aspectos que constituem a construção de tal obra: a escolha do gênero diário, o tema da memória, a fusão do presente e do passado, a intertextualidade, a fragmentação do texto, os discursos de diversos gêneros textuais. Todos estes elementos, além daqueles que não mencionamos, constituem os componentes fundamentais de *A rainha*.

Em relação à narrativa *Alice no país das maravilhas*, nas três citações feitas em *A rainha* – em que o Gato de Cheshire aparece e conversa com Alice – elas parecem indicar o que o romance de Julia significava para o narrador: um texto estranho, cujo sentido parece obscuro, mas, ao mesmo tempo, significou um substituto da presença de Julia em seu apartamento, já que a amante havia inesperadamente morrido: agora, o narrador teria com quem conversar.

Um aspecto do livro de Julia que impressiona o narrador são as “visões” de Maria de França. Nos fragmentos em que é apresentada e discutida esta questão, ele enxerta a citação sobre os olhos do Gato de Cheshire. Um pouco à frente, o narrador confessa que, diante do livro da amante, ele parece sofrer de uma certa cegueira: “Concentro-me num aspecto do livro e nem sempre estou certo do que penso ver”. Nesta parte, o narrador acentua os comentários sobre a loucura de Maria de França, que cria novos espaços e tempos de uma cidade híbrida. Ele faz uma correspondência entre a loucura da protagonista com a do escritor:

Concentro-me num aspecto do livro e nem sempre estou certo do que penso ver. É o caso de algumas **correspondências** – para mim bastante nítidas, afetando a **história e o discurso** – que **ligariam** Maria de França ao escritor. Ambos **despojados e loucos**, distanciados das áreas do poder e **percebendo o real com estranheza**, buscam na *cidade*, sem sucesso, uma indenização para a loucura (LINS, 1976, p. 83, grifo do autor e grifos nossos).

O interessante é que nesta citação o narrador não menciona a escritora, mas o escritor. Neste caso, pode ser que ele esteja falando dele mesmo. Assim, sua maior cegueira não é o problema em seus olhos, mas a sua incerteza do que ele pensa ver no texto de Julia. Ele parece não captar algo essencial do livro que analisa. Acredito não ser diferente a nossa sensação enquanto leitores de *A rainha*. Na citação da página 83, mais uma vez, percebemos correspondências entre o narrador, Maria de França e o livro *A rainha*.

No fragmento que contém a última citação de *Alice no país das maravilhas*, o narrador continua preocupado com a loucura e as visões de Maria de França. Há um destaque dessas visões relacionadas ao tempo e a algumas personagens: a gata Memosina, a Ana da Grécia e o Espantalho. A terceira citação de *Alice no país das maravilhas* reforça que é possível, no romance, fundir os tempos e os espaços. Carroll, em sua narrativa, introduziu um espaço e um tempo fantásticos nos sonhos de uma garota. Lins também fez esta introdução, não pelo subterfúgio dos sonhos, mas da loucura. As alucinações de um louco tornam-se uma realidade para esse mesmo louco.

Figueiredo, ao comentar a “enunciação livre” do final do romance *A rainha* – que explicita um discurso *nonsense*, fragmentado e relacionado, de certa forma, à loucura – mostra que estes aspectos conduzem ao “sentido pleno” que as interpretações ironizadas pelo narrador desse romance almejam:

A enunciação “livre” do final do romance abre-se a um universo de possíveis totalmente inusitados para o gênero: capta a “loucura” e a “magia” da ludicidade do literário. Essa abertura a um outro modo de expressão romanesca deixa surgir outros tipos de linguagem, onde tudo parecia predeterminado, pré-inscrito em concordância com modos estratificados e redundâncias de expressão. Por sua natureza de associação livre e a-significante, confronta-se com a significação aprisionada nos “cárceres da Grécia”. Sua força reside justamente nesse efeito de *nonsense*, já mediatizado anteriormente pela presença de Lewis Carroll e de seus livros no romance, assim como na repercussão que atinge o “**sentido pleno**” a que muitas interpretações literárias, ironizadas pelo narrador, almejam. (1995, p. 270, grifos da autora e nossos).

A nosso ver, no romance de Julia, alguns de seus aspectos – a história, as visões e a loucura de Maria de França – são utilizados como um motivo para a verdadeira razão do livro: fazer do romance o lugar de experimentação e discussão de tudo o que poderia conter um romance, inclusive questões sociais, políticas e pessoais da autora. Em outros termos, a história de Maria de França, dada como foco central no romance de Julia, explora assuntos de várias ordens, que vão desde o social até o narratológico, sendo este importante porque, no tocante a este assunto, foi utilizada uma forma literária complexa – aspecto que permitiu ao romance de Julia não cair no plano puramente sociológico – para tratar de temas comuns: a miséria e o descaso para com a população carente.

O aspecto social da obra – que relaciona a loucura, as visões, os discursos de Maria de França e do espantalho, as festas populares, as invasões, as guerras e a burocracia previdenciária – tenta escamotear a partida verdadeira: a construção milimetricamente arquitetada de *A rainha* (LINS, 1976, p. 117-118). A leitura deste romance, assim como a leitura literária em geral, deve ser realizada a partir de possibilidades, hipóteses. O narrador, inclusive, sugere essa cautela na análise literária: “minha posição, diante das obras literárias, é reverente e pouco amiga de certezas. Não sou dos que fazem perguntas e logo as transformam em convicções”. (LINS, 1976, p. 137). Tal precaução deve ser tomada, principalmente, neste tipo de romance em que prevalece “o fenômeno de um **problema romanesco fora dos padrões**, instalado, pela ciência e pela intuição da escritora, na fronteira tênue onde **a razão, fascinada, rende-se ao absurdo.**” (LINS, 1976, p. 137, grifos nossos).

Sobre a questão do absurdo, queremos, nesta parte final do trabalho, justificar que a tese que defendemos, sobre o fato de os pássaros gigantes representarem a exploração sexual, é apenas uma possibilidade de leitura: há determinadas evidências para que esta interpretação seja possível. Compreendemos, assim, que o romance de Julia não trata apenas de problemas sociais relacionados ao descaso do governo com a população carente, mas também com outros problemas relacionados à pobreza, como a crueldade de crimes de exploração sexual de mulheres e, principalmente, de menores de idade.

O narrador, ao discutir a anomalia dos pássaros, questiona se ela é um elemento compensador para amenizar o cenário de guerra apresentado no romance que analisa. Contudo, ele logo descarta esta hipótese e afirma que as visões de Maria de França podem estar relacionadas à visão do real de Julia: “Mais uma vez vai Julia Marquezim Enone **atribuir à loucura de Maria de França as próprias invenções** e usar esse pretexto para nos propor – sem ostentação, como se apenas citasse, transcrevesse – **sua visão do real**, quase sempre inquietante.” (LINS, 1976, p. 142, grifos nossos). O narrador informa que Julia relaciona a exploração sexual à pobreza, para ele, um outro tema se integra a este: o de vítima, que, por sua vez, integra-se também ao sexual, como se fossem todos uma consequência: “integra-se, apesar de pobre, na condição de vítima, a partir do encontro com Belo Papagaio” (LINS, 1976, 54), o primeiro a explorar sexualmente Maria de França, no bordel onde ela foi trabalhar ainda muito jovem, pensando que era uma casa de família.

Em relação aos temas da invasão e da resistência – ligados à exploração sexual, econômica ou moral – notamos, em nosso terceiro capítulo, um fator interessante: na Invasão Holandesa, um contingente da população pernambucana resiste e, por fim, vence o invasor. Maria de França, por sua vez, não vence nada. Em sua incessante jornada para conseguir uma pensão do INPS, ela persiste, contudo, não exige, não reclama, apenas faz o que os outros mandam. Há uma resistência passiva ou, talvez, não possamos chamar a isto de resistência.

O mesmo caso de passividade ocorre após a iniciação sexual de Maria de França – que se deflagrou com Belo Papagaio, com quem se deitou sem resistência – ela se deixava explorar por qualquer um. O único que a ajudou e não a explorou foi o noivo Dudu. Notamos que não havia resistência da parte de Maria de França, mas uma acomodação e aceitação da exploração como fato natural. Nisto, há uma contradição com o quadro histórico apresentado, visto que houve forte resistência e vitória dos moradores de Recife e Olinda na Invasão Holandesa, apesar de o narrador informar que Julia Marquezim Enone só explora a resistência e não a vitória.

Assim, Julia chama a atenção para a resistência, apesar de a protagonista de seu romance ser passiva. Talvez esta foi uma forma de evidenciar, também, a real situação dos brasileiros: “quem vê as forças que hoje nos invadem?” (LINS, 1976, p. 139). Dessa maneira, a história da Invasão Holandesa foi necessária para a autora contar a história de sua protagonista. Não é à toa que o discurso do espantalho e um de seus nomes, dados por Maria de França, relacionam-se ao que o narrador diz referir-se a um mapa da região nordestina que a Holanda tentou invadir. Em uma nota, o narrador diz que “o mapa de Marcgrave ajuda-nos a compreender certas obscuridades no discurso do Lá [espantalho]” (LINS, 1976, p. 146). Um dos nomes do espantalho, Báçira, tem a ver com uma região do mapa, chamada hoje, segundo o narrador, “serra da Pacira, antes Monte Trovão ou Serra do Abalo”. Essa região assombrada era “o limite absoluto de tudo quanto se sabia”. Por essa e outras questões, o narrador questiona se a “nomeação do espantalho por Maria de França, não parece sugerir que, nessa criatura sua, a idéia de amplitude espiritual e de mistério sobreleva à de simples proteção?” (LINS, 1976, p. 145-147). Nesse questionamento do narrador, o espantalho parece ter sido criado para algo além de um simples protetor. Ele parece se relacionar, também, com o mundo real, tanto que ele é chamado de “Lá”, mesmo nome atribuído ao país (“o lado de lá”, também chamado de “exterior” ou “o real”).

Nesse sentido, em uma leitura social do romance de Lins, o espantalho, protetor de Maria de França, pode representar uma certa esperança do povo brasileiro de que “algo ou alguém” poderia protegê-los da opressão provocada pelo regime militar, no período da ditadura brasileira, época em que Lins escreveu seu romance *A rainha*. O povo sentia a necessidade de uma democracia de fato.

Em relação a *Bolor*, considerando a leitura social do romance, podemos inferir uma outra hipótese para o uso do “T” que aparece no final do último fragmento do diário. O T pode se referir – já que se trata de um fragmento do diário que discute a traição – a um aspecto que os portugueses temiam e que representava uma “traição à democracia da pátria”: a vitória completa do fascismo (ABELAIRA, 1999, p. 15-16). Assim, o “T” pode também significar a vitória do “totalitarismo” da política ditatorial portuguesa, em vigor na época em que *Bolor* foi publicado.

Voltando à análise de *A rainha*, segundo informa o narrador, ao contrário de muitos romances, o que o texto de Julia tenta despistar é o que muitos outros fazem questão de acentuar, o caráter social do texto:

Conquanto, nos escritores em cuja obra sente-se o esforço de aliar-se ao povo (o esforço, eu disse, pois que obra literária atravessa a barreira e vem a ser, realmente, uma expressão do povo?), conquanto, neles, o grotesco do traço seja atenuado, o que Julia Marquezim Enone mostra e julga, mostrando-os, não aparece e nem sequer se nomeia: é o que enclausura, o exterior, o lado de lá, o país. (LINS, 1976, p. 186).

Os efeitos de sentido no romance de Julia têm um propósito diverso. O enigma não está na linguagem cifrada desse romance (chamado de “símile” pelo narrador), mas em compreender “ao que” essa linguagem se refere em relação ao lado de lá, o país, o real: “Apesar de tudo, um misterioso processo vem impregnar o real com o seu discutível símile: e o símile, mais forte que o real, por um momento o reveste.” (LINS, 1976, p. 187). A nosso ver, o sentido que, sutilmente, o narrador quer atribuir ao romance que estuda, mas que pode ser uma pista falsa, é o de que o símile, isto é, o livro de Julia, é mais forte que o real e o reveste, porque no livro há uma crítica ao que ocorre com a classe trabalhadora, humilhada pelo governo em seus órgãos burocráticos. Anteriormente, contudo, o narrador havia dito o contrário, aspecto que acentua a complexidade do romance de Julia e o de Lins: “pode, o mundo que explora, prevalecer sobre ele [o símile].” (LINS, 1976, p. 186). No livro de Julia, realmente, a burocracia prevaleceu sobre uma trabalhadora: Maria de França não conseguiu a pensão que tanto precisava. Porém, no livro de Lins, apesar de a época não permitir, persiste uma crítica camuflada, denunciando alguns descasos do governo.

Como já dissemos, há uma problemática envolvendo o mundo real representado e o mundo ficcional de *A rainha* de Julia e também de Lins. As notícias jornalísticas, que denunciam uma série de barbaridades provocadas pela desorganização de órgãos do governo e denunciam também a violência da polícia, aparecem isoladas em fragmentos do diário e são exemplos dessa “problematização”. O texto indica denúncia, mas sem críticas explícitas. O ficcional tenta escamotear o real. Não podemos esquecer que o social que está “aparentemente camuflado” é justamente uma crítica aos órgãos públicos. Não podemos nos esquecer, também, de que na época em que o romance de Lins foi escrito e publicado, não eram admitidas denúncias contra o Estado. *A rainha* é um romance experimental que não deixou de discutir os problemas sociais, políticos e culturais de seu país. Esta complexa construção de *A rainha* é um dos motivos que torna esse romance ainda mais problematizado, devido a essa inter-relação entre a apreensão do mundo real e experimentações narratológicas.

A estrutura complexa de *A rainha* – que, segundo o narrador, esconde-se sob a capa de simplicidade – esconde, na verdade, outra estrutura, na qual o narrador diz que há uma tentativa de imitar a “aparência do mundo”:

Pode-se ver em *A rainha dos Cárceres da Grécia*, no fato de esconder, sob a capa de simplicidade, uma estrutura complexa e – o termo irrompe – abissal, uma tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado. (LINS, 1976, p. 191).

Nesse sentido, o narrador, ao estudar os significados da história da gata Memosina, afirma que a estrutura complexa de *A rainha* aponta os efeitos de sentido para várias direções:

Operar de um modo mais coerente, repetindo ao longo do texto, nas demais incidências do tema, a parábola expressa em Memosina, não seria o que se espera de Julia M. Enone, da sua **poética despistadora, propensa à máscara**. A solução notada, por assim dizer, **desfia o tema, impedindo-o de apontar numa direção única** e, ao mesmo tempo, **insinuando**, mediante uma unidade temática precisa e calculada com minúcias – a falência dos instintos em um bicho doméstico –, a **direção dominante**. (LINS, 1976, p. 196, grifo do autor e grifos nossos).

O romance de Julia, conforme nos informou o narrador, ao desfiar o tema para várias direções, despista o leitor da “insinuação” da “direção dominante”. De uma maneira enigmática e complexa, o narrador nos dá a sugestão de que o romance de Julia é uma espécie de “molde” que engendra o texto que aparenta repeti-lo, ou seja, o texto de Julia é um molde que orienta a leitura de *A rainha* de Lins, sua “equivoca reprodução”: “Pousa o texto que leste, semelhante a um **molde**, sobre o texto que **aparenta repetir** e que, pensa bem!, é engendrado pela sua **equivoca ‘reprodução’**.” (LINS, 1976, p. 197, grifos nossos). Esta citação diz que o texto de Julia engendra o texto que lemos.

Sem querer restringir os sentidos do texto, mas seguindo as sugestões do narrador, observamos que há, em toda a narrativa, várias menções aos acontecimentos reais. Como dissemos, eles aparecem soltos, sem uma sequência temporal, conforme o narrador comenta na citação seguinte:

Se a doença (aqui, não tanto mental quanto verbal) de Maria de França, tornando impenetráveis palavras como *antes* e *depois*, tende a diluir no livro o tempo, **o suceder de acontecimentos históricos reais – não na sequência em que teriam ocorrido e sim desconexos, soltos, ao azar do encontro com folhas já antigas de noticiário**, às vezes com anos de atraso e das quais apenas supomos as datas –, o suceder anacrônico desses eventos, postos como fundo à indeterminável peregrinação burocrática da heroína, agrava o processo. À primeira vista, haveria aí uma impropriedade ou capricho: a solução teria algo de superficial, **uma solução voltada para a estrutura e**

indiferente aos centros temáticos da obra, talvez opondo-se a eles. Que vem fazer essa distorção do tempo histórico, esse desmembramento, num relato que extrai a sua força, em grande parte, das prorrogações, da trituração vagarosa de um anseio, em uma palavra, da acumulação do tempo: a objeção não é tão pertinente como à primeira vista finge ser. Por um lado, **o que aí ocorre com o tempo imita ponto por ponto a desarticulação do espaço**: as permutações ou enrugamentos da topografia real. (LINS, 1976, p. 206-207, grifos do autor e grifos nossos).

O narrador leva a crer, nesta citação, que o tema voltado para o real é o que centraliza o romance, apesar de ele estar diluído no enredo. Nas páginas 170 e 171, em que o narrador trata do assunto, ele chama a atenção para a questão do herói do romance. Ele diz que a falta de heróis reais propiciou a inexistência de heróis na literatura. Restaram aos anônimos um pouco de representatividade na ficção, pois eles representam de fato os problemas que hoje afetam a humanidade: “O gesto [do anônimo que esmaga a própria mão com uma pedra] denuncia, numa espécie de síntese, a insensibilidade das classes dominantes, expressa no embate de Maria de França com a Previdência Social, que o livro desenvolve.” (LINS, 1976, p. 54).

Conforme já havíamos notado, há uma inter-relação entre o narrador, Julia, Maria de França, o livro *A rainha* e os acontecimentos históricos tratados neste romance¹. Lins buscou, em uma mesma obra, tratar de inovações romanescas, mas, também, de discutir sérios problemas sociais enfrentados pelos brasileiros.

No livro de Lins, na relação entre imaginação e realidade, podemos dizer que o narrador (leitor intradieético) é o elo que relaciona o mundo real ao mundo da ficção do romance de Julia, ao se transformar no espantalho. No terceiro capítulo, mencionamos o livro *A história sem fim*, de Michael Ende, justamente porque nesse livro o autor conta a história de um leitor do mundo real que entra na ficção do livro que lê, como uma personagem, para salvar o mundo da fantasia, que estava sendo destruído porque as pessoas não acreditavam mais nas histórias imaginárias, não havia mais leitor. Assim, podemos considerar que o leitor do livro de Julia e o leitor do livro de Lins representam o papel do espantalho, são os protetores do mundo da fantasia.

Talvez tenha sido esta a razão por que Lins finalizou *A rainha* com a transformação do narrador/leitor em uma personagem do livro que lia e analisava. A transformação ocorre no último fragmento do diário, o qual confirma uma observação feita

1 A relação entre o narrador, Julia, Maria de França e o romance *A rainha* foi comentada na página 173 do terceiro capítulo.

pelo narrador quando analisava o discurso do espantalho, carregado de vários textos, como já mostramos no terceiro capítulo: “canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas” (LINS, 1976, p. 147). Todos estes textos dificultam ainda mais a leitura do último fragmento de *A rainha*, que parece sem sentido, mas é certo que há algum propósito que exige maior percepção do leitor.

A nosso ver, esse último fragmento configura-se, também, como um convite para a leitura. A sua última parte, além dos textos já mencionados, é composta de neologismos formados com o sufixo “fero”, que significa “que conduz, produz”, dando a entender que o espantalho conduziria Maria de França (e o leitor) ao mundo sem limites (“impossíveis limitíferos”) do era uma vez (erumavezífero) que não tem regresso (sem regressífero), como não tem regresso o mundo da leitura para quem é fascinado por ele: “vamos por aí, ela e eu, o Báçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero” (LINS, 1976, p. 218).

Em *A rainha*, obra inovadora e experimental, a incompreensão de algumas de suas partes ocorre – como observamos neste final do romance –, além de outras razões, porque não há uma história enredada sequencialmente. No plano geral, a obra é fragmentada e se compõe, também, de comentários críticos sobre as estratégias literárias de um romance que existe dentro do romance, aspecto que propicia a quebra de regras tradicionais.

Em *Bolor* e *A rainha*, não podemos dar certeza de nada, pois, à semelhança do que ocorre na narrativa de Carroll, pode ser que algumas passagens desses romances não tenham respostas. É possível, também, que contenham significações nelas mesmas, sem que haja relação com a realidade. Em uma explicação dada por Carroll, no prefácio à edição de 1897 – em relação a um episódio de *Alice no país das maravilhas*, a charada do Chapeleiro – ele confessou que ela, “como foi originalmente inventada, não tinha resposta” (CARROLL, 2010, p. 7). Nesse mesmo sentido, o narrador de *A rainha* nos dá uma explicação: “Sobra-me, portanto, liberdade para conduzir o meu livro, aventura intelectual e também, à sua maneira, ato de amor, nada me obrigando a excluir deste ensaio o que eu não puder elucidar”. (LINS, 1976, p. 143).

Pode-se considerar que, em *A rainha*, na construção de todos os elementos da narrativa, existe uma determinada subversão, em comparação com o modelo tradicional de romance. Não poderia deixar de ser diferente em relação ao narrador, que passou de criador do ensaio a coisa criada por ele, como vimos:

Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita, alucina-me. Sou uma aranha cuspendo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o ‘eu’ da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado. (LINS, 1976, p. 198).

Ainda sobre a subversão de aspectos da narrativa, em *Bolor*, nos diálogos – em que, muitas vezes, há a discussão do processo de escrita do diário – os narradores fazem questão de mostrar que brincam com a feitura desse gênero e aproveitam tal espaço para também criticarem o governo e a igreja, além de provocarem um ao outro ou para se passarem pelo outro:

Quantos metros me darás [de linhas escritas no diário], Humberto? Quanto pesa a tinta que me destinaste? E saberás que o meu, o meu diário, é escrito comigo muitas vezes dentro da pele da tua mulher, pele que por fora eu conheço ainda melhor do que por dentro, com os meus olhos, com as minhas mãos, com os meus lábios, com todo o meu corpo? (ABELAIRA, 1999, p. 119-120).

Bolor não questiona apenas aspectos característicos da arte literária. Além dessa preocupação, Abelaira não se esquece do momento crítico vivido pelos portugueses durante a ditadura. Vilma Arêas diz que esse autor não buscou, em sua arte, simplesmente a inovação por ela mesma. O romance de Abelaira soube trabalhar, concomitantemente,

esteticismo e preocupação social, como marca de um autor situado no confronto entre o movimento da “Presença” e o neo-realismo. Pois toda essa estilização estética, esse *saber fazer*, esse aparente culto do novo não impedem e não diluem a reflexão inteligente e interessada a respeito do mundo e da sociedade. (Abelaira sabe que o culto do novo aponta que nada mais há de novo no mundo sempre igual dos bens produzidos industrialmente – e uma das vias argumentativas de *Bolor* aí se localiza). (ARÊAS, 1999, p. 6-7, grifos da autora).

Esta citação mostra que o aspecto inovador em *Bolor* foi saber dialogar o social, o histórico e o cultural com o artístico. Apesar de *Bolor* e *A rainha* “burlarem” as convenções do gênero, neles há o desenvolvimento de um enredo e de todos os elementos da narrativa. No romance de Lins, o narrador, ao comentar “do que” e “como” é composto um romance, escreve:

Não contestaria ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada **em torno de um pretexto: o tema ou temas**. O léxico e a ordenação desse arsenal, os **desvios de sentido**, os **ritmos**, aí está a **sua essência**, admitindo-se ainda – mas com prestígio menor e, creio, declinante –, em campo tão seletivo, **a arte de dispor os eventos**, de sugerir o crescendo etc. Daí, toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às idéias e às fábulas. Outra, estamos vendo, a concepção de Julia Marquês Enone. (**Toda obra de arte configura a sua própria teoria**.) [...]. Eis porque, suspicaz, não muito refinado, **pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui**, depura-se, ou se acaso penetra-o, insinuante, algum sopro emanado do poder. (LINS, 1976, p. 57, grifos nossos).

Apesar de nesse romance haver os mesmos elementos de uma narrativa tradicional, eles não são trabalhados da mesma maneira. Nessa obra, bem como em *Bolor*, as leituras devem seguir a teoria configurada por estas próprias obras, conforme afirma o narrador de *A rainha*. Tais estratégias fazem com que o leitor reflita sobre um aspecto que Lins fez questão de sugerir, ao citar Sartre (LINS, 1976, p. 157): o que é literatura?

Em relação à leitura de *Bolor*, no segundo fragmento do diário, em que *O eterno marido* é citado, vimos, no segundo capítulo, que a personagem Humberto tenta desvendar sua mulher, analisando-a e registrando suas observações no diário. Um eterno marido não conhece bem sua mulher. Ela o engana, traindo-o, apesar de transparecer seriedade, dedicação ao lar e fidelidade. Nesta parte inicial do livro, na primeira leitura, o leitor ainda não conhece a história das duas personagens, apenas as informações de um marido que deseja conhecer sua mulher para amá-la (ABELAIRA, 1999, p. 20). Como já foi dito, nesse jogo, a leitura de Dostoiévski ajudou a compreender o discurso enigmático das personagens e o jogo amoroso quadrangular. Depois da morte de Catarina, Aleixo (ou Humberto) introduz um novo dado para o velho jogo: Leonor, mulher de Aleixo (ABELAIRA, 1999, p. 128).

Humberto descreve, ao longo do diário, mas sem chamar a atenção para o fato, que Maria dos Remédios era cuidadosa como esposa, organizava bem a casa e preparava pratos que ele sempre elogiava, apesar de ela também trabalhar fora. Em resumo, era uma mulher exemplar, perfeita para um eterno marido. Por ser um eterno marido, pode ser que Humberto tenha inventado a história da traição em seu diário (na verdade, um romance, como disse Aleixo), para dar sabor ao seu casamento com Maria dos Remédios.

Humberto pode, o tempo todo, ter levado o leitor a vê-lo como um “eterno marido”. Em um fragmento no final do livro, que pode ser inventado por uma das personagens, Humberto sente que sua mulher ressuscitou para ele, quando ela confessa a traição, em um restaurante, onde leu, para os dois, o diário dele (ABELAIRA, 1999, p. 138). Se o diário de Humberto for uma invenção (um romance), ele criou a situação de traição da

mulher para que seu casamento não sucumbisse, mas tivesse um novo sabor: a aventura. Ele imagina sua mulher sendo admirada e desejada por outro homem.

No fragmento do dia 22 de dezembro, em que há a citação de *Sagarana*, Humberto deixa transparecer que a sua relação com Maria dos Remédios estava gasta. Após seis anos de casamento, ele não conseguia mais ficar a sós com ela em casa. Entendemos que, pelo fato de ela se parecer tanto com Catarina, a sensação que ele tem é a de que o seu casamento completou o mesmo tempo que ele viveu com a primeira mulher, portanto, parece que ele tenta justificar que o casamento pede o seu fim. Esse desgaste, porém, teve como consequência, para Maria dos Remédios, o que ocorreu nos contos de *Sagarana*, que estudamos: a traição. Para ela, o principal motivo de seu envolvimento com Aleixo foi a omissão de Humberto. Os contos de Rosa fizeram-nos pensar melhor alguns detalhes do tema da traição sob óticas diferentes daquelas dadas em *O eterno marido*.

Quando Catarina morreu, Humberto sentiu que também estava morto, mas que deveria renascer para viver uma vida diferente:

Estendida na cama – eu recebia os pêsames deste e daquele e já pensava: como vou recomeçar? **Sentia-me também morto, ali ao lado da Catarina, mas prestes a renascer.**

Percebi: o meu pequeno mundo ficava vazio e dependia de mim nesses dias mais próximos decidir em que espécie de outro homem deveria eu transformar-me para que os anos seguintes não fossem a simples continuação dos anos anteriores. Sentia-me apreensivo, será preciso dizer? **Pois não era essa a primeira vez que morria e sempre ao ressuscitar igual ao que fora.** Aí estava: tinha casado com a Catarina para quê? (ABELAIRA, 1999, p. 42, grifos nossos).

No segundo casamento, com Maria dos Remédios, a vida de Humberto continuou basicamente a mesma, por isso desejava também a morte da segunda mulher. Porém, se um eterno marido não consegue viver a não ser sob a sombra de uma mulher que se impõe, essa diferença talvez seja a maior transformação de *Bolor* em relação ao romance *O eterno marido*. Um motivo, porém, aproxima-os. Nos dois romances, o marido parece querer que a mulher o traia. No caso de Humberto, seria a justificativa para sua liberdade. No caso de Páviel, seria sua sensação de que possuía uma mulher desejável e que impunha sua vontade.

Humberto afirma que criou o diário para tentar entender sua mulher, mas, ao fazer isso, ele passou a pensar mais sobre sua vida. Para ele, não só o futuro, ainda não vivido e não escrito no diário, atemorizava-o, mas também o passado era algo incerto. O diário, então, é comparado a um colar. O fio, segundo ele, é o papel do caderno, que liga e sustém as pérolas, que ele compreende como as palavras do texto. Contudo, essa noção de fio como papel do

caderno é questionada por ele. Ele confessa que procurará entender, quando reler seu diário, que outro fio poderia sustentar as palavras já registradas da sua história:

Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem. Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas segundo uma certa lei é porque, embora invisível, as percorre um fio perdurável. De súbito, pergunto-me: que fio perdurável, embora invisível, sustém as minhas palavras? O papel deste caderno? E folheio de novo as páginas brancas, fio ainda sem pérolas, ainda à mostra mas vazio, instalado no futuro, aguardando a minha caneta. A tentação impele-me a reler as folhas já escritas e, de repente, suspendo o gesto, lembrando-me do que a mim próprio prometi: só quando chegar à página cento e quinze regressarei ao que ficou para trás, **à procura então dum fio que não seja somente de papel**. E esse passado surge-me tão desconhecido como o futuro e eu. (ABELAIRA, 1999, p. 61, grifos nossos).

Como já mostramos, Humberto, no início do diário, escreveu uma promessa, para si mesmo, que não leria o que já escrevera enquanto não chegasse à página 115. Somente então buscaria entender, no texto que estava registrado no diário, qual era o fio da sua história.

Conhecer o fio que ordena *Bolor* e *A rainha* é o objetivo de todo leitor que se propõe a estudar esses romances. Nossas análises, no entanto, não tiveram a intenção de explicar o inexplicável nessas obras de Abelaira e de Lins, mas observar, principalmente, como esses autores foram criativos na discussão sobre o processo de criação, no uso inovador do romance-diário e na absorção das obras citadas para assimilá-las, transformá-las, complexificá-las e combinar os elementos narrativos das variadas obras citadas.

No próximo tópico, faremos uma leitura comparativa entre *Bolor* e *A rainha*. Serão comparadas suas estratégias narrativas para avaliarmos as intersecções entre elas e confirmarmos que fazem parte de um macrossistema.

4.2 – AS INTERSECÇÕES ENTRE *BOLOR* E *A RAINHA*

Podemos considerar, após o estudo do tópico anterior, que *Bolor* e *A rainha* se recriam a cada leitura. Nessas duas obras, Abelaira e Lins exploraram formas complexas de construção e de subversão do romance. O interessante é que nos temas destes dois romances não há nada de novo, mas eles se singularizam no fato de inovarem o “modo” como foram escritos (LINS, 1976, p. 57), como sugere o narrador de *A rainha* quando comenta o romance *Vidas secas*.

Neste romance, Graciliano Ramos trata de temas já gastos, mas que se diferenciam pela construção artística, razão da obra literária e da sua identidade (LINS, 1976, p. 57). Apesar de Lins considerar que “o modo como se escreveu” um romance, não seja todo o diferencial de uma obra literária, romances como os de Graciliano, de Lins e de Abelaira se singularizam porque representam o que Bakhtin denomina de “evolução” do romance, ou seja, os diálogos que as novas gerações de autores mantêm com as gerações passadas, mas transformando, inovadoramente, o que foi assimilado. Cada geração desenvolve, diferentemente, as estratégias narrativas, apesar de usarem, praticamente, as mesmas temáticas.

Ainda em relação ao que Bakhtin chamou de “evolução” do romance, percebemos que em *Bolor* e *A rainha*, além dos diálogos explícitos entre as obras citantes e citadas – diálogos esses acionados pelas citações e referências – a remissão às obras citadas – e a consequente leitura que delas fizemos – levou-nos a perceber uma diversidade de outros diálogos implícitos entre as referidas obras. Isso demonstra que a intertextualidade, além de assimilar os temas dos textos com os quais se relaciona, absorve, também, estratégias narrativas, a forma do gênero romance e características do estilo do autor da obra assimilada.

As temáticas, nos dois romances principais de nosso *corpus*, são desenvolvidas à medida que os narradores discutem o fazer literário do texto que escrevem. Assim, a metaficcionalidade foi uma das formas pertinentes, encontrada pelos autores de romances, para que tal gênero não se fechasse em si mesmo, mas buscasse possibilidades para sua inovação e construção. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 187) chama a atenção para essa característica do romance: “Mais atual do que nunca, o romance aprofundou a discussão sobre sua própria natureza e função, atualizando-se, quando outros modos de interpretação da realidade pareciam condená-lo ao ostracismo ou ao anacronismo”.

Na evolução do romance, podemos considerar que Sterne, já em sua época, tinha a preocupação de não fazer um livro que repetisse a mesma tradição do gênero. Ele, então, além de introduzir outras estratégias narrativas para o romance, optou por deixar à mostra o processo de criação literária. Comentou sobre as dificuldades do seu trabalho de criação, mas fez questão de mostrar que tinha domínio sobre seu texto, para não torná-lo óbvio demais ao leitor (STERNE, 1998, p. 105).

Na criação de *Bolor* e *A rainha*, Abelaira e Lins também fizeram o mesmo, pois, ao escreverem romances utilizando a estrutura de diário, conseguiram inovar uma forma antiga e já bastante experimentada. Lins criou não só um romance dentro do romance, forma também antiga, mas um romance que analisa um outro que só existe dentro dele. Este foi um

dos principais recursos responsáveis pela inovação do gênero em *A rainha*. Abelaira também inovou o gênero ao deixar na dúvida quem de fato é o narrador do diário, pois, assim como Dostoiévski, ele ousou mesclar diversas vozes. Ainda que haja apenas um narrador, este assimilou em sua voz as vozes das demais personagens.

Vimos nos capítulos de análise de *Bolor* e *A rainha* que a metaficcionalidade e a interlocução com o leitor (extra e intradieético) são aspectos comuns nessas duas obras. Em *A rainha*, o narrador faz o seguinte comentário:

Observarão acaso os leitores, e terei mais de um, acredito, haver por vezes hiatos entre uma data e outra destas anotações. Na verdade, quase todos os dias – nem sempre o mesmo número de horas – tomo o caderno e escrevo. Muitas vezes, apago o que escrevi e, outras tantas, conservo a página como registro das minhas insuficiências ou ainda por saber que ali, na incerteza e no tumulto, esconde-se o fio a seguir. Não iria sobrecarregar o leitor eventual com essa parte larvar e desesperadora do meu livro; também não quero calar sobre ela. (LINS, 1976, p. 62).

Em *Bolor*, os narradores, no texto de seus próprios diários, dialogam com as outras personagens como se estivessem escrevendo uma carta para eles:

Adivinho: para além dos teus olhos, atrás deles, lá onde os teus olhos não são vistos, mas vêem, lá onde tu estás (onde eu não estou), lá onde eu sou objecto e não sujeito, estas palavras (mas não sob a forma de palavras) nascem dolorosamente: “pergunto-me se no teu diário, Aleixo, escreveste alguma vez o nome da Maria dos Remédios, sofro com uma coisa tão simples como esta: terás escrito o verdadeiro nome dela ou, por prudência e até por delicadeza, preferiste escondê-lo – tal como eu faço? Aflijo-me só de pensar que o teu caderno possa cair nas mãos de outra pessoa e que um desconhecido venha a conhecer a minha vida através da tua”. (ABELAIRA, 1999, p. 121).

Em *A rainha*, o narrador escreve sobre aspectos narratológicos que utiliza para compor o seu texto e sobre os utilizados por Julia Marquezim Enone, em seu romance. Assim, esse tipo de romance não convoca apenas um leitor atento à leitura do enredo, mas um leitor instruído em teoria literária e um bom leitor de obras literárias universais.

O narrador de *A rainha*, ao citar o conto de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, comenta as novas possibilidades da arte de ler. Menard enriqueceu a arte da leitura com sua nova técnica do “anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (LINS, 1976, p. 6), ou seja, um texto antigo, já consagrado, é reescrito por um autor contemporâneo que também se torna o seu autor. A reescrita faz com que o texto seja lido de forma diferente da leitura do livro original. Assim como houve apropriação feita por Menard da narrativa de

Cervantes, a intertextualidade apropria-se de partes ou aspectos de um texto original, fazendo com que sejam lidos de forma diferenciada no novo texto, em relação à sua leitura no contexto original.

Segundo o narrador, o romance de Julia “se não originava uma filosofia, guiava uma poética, por um romance contíguo, na aparência, a modelos do passado. Contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo” (LINS, 1976, p. 9). Assim, *A rainha* tem, em si (contíguo), o livro de Julia que se relaciona a modelos do passado. O romance de Lins não só absorve o enredo do livro de Julia, mas, ao assimilá-lo, na aparência, assimila também outros romances.

Em *A rainha*, na página 9, que comenta esta contiguidade com obras do passado, aparece a primeira citação de *Alice no país das maravilhas*. Após a citação da narrativa de Carroll, o narrador faz um comentário sobre o resumo e a história: “Que vale o resumo de um livro? Prática superficial, difunde e reanima a idéia corrente segundo a qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar”. (LINS, 1976, p. 10). Este comentário parece sugerir que a citação do texto de Carroll não contribuirá apenas para o desenvolvimento do enredo. Aliás, para isto ele não acrescenta muito, isto é, na mesma proporção em que o faz para outros aspectos, conforme vimos no capítulo três.

O romance *A rainha*, conforme sugere o narrador, não deve ser lido como as narrativas com “esquemas pré-fabricados”, típicas do romance de enredo. Em cada fragmento há uma traço que o distingue. Um dos traços, conforme indica as três citações de *Alice no país das maravilhas* em *A rainha*, é a assimilação de diversos aspectos de certas obras do passado ou contemporâneas a este romance. Isto ocorre também em *Bolor*: não são apenas os enredos das narrativas citadas que são assimilados, mas diversos aspectos que são absorvidos e problematizados, conforme já mostramos.

André Pereira da Costa, ao explicar as complexidades de *Bolor*, faz-nos entender um pouco sobre o resultado artístico das obras que fogem dos “esquemas pré-fabricados” dos romances convencionais:

Em *Bolor* é a partir dessa ambiguidade de sujeitos que começa a quebra da convenção tácita que se estabelece entre leitor e autor; este não está mais disposto a contar uma história visando ao “reconhecimento” imediato de uma leitura apoiada nos “**esquemas pré-fabricados** com que as pessoas estão habituadas, isto é, com a ideia já pronta que têm da realidade”. A narrativa não mais representa uma ordem “natural”, resultante da confiança do leitor numa lógica justa e universal das coisas. Em *Bolor* não está presente o romance ingênuo que, mais do que distrair, tranquiliza o leitor quanto ao seu poder de domínio sobre o mundo. Nele se realiza aquela

função da arte que consiste em “trazer para a luz do dia certas interrogações [...] que ainda não se conhecem nem a si mesmas”. (1982, p. 36, grifos nossos)².

Em *Bolor*, assim como em *A rainha*, os narradores sempre fazem várias interrogações, aos leitores intra e extradiegético, deixando transparecer as suas preocupações sobre o que escreverão nas páginas em branco do seu diário. No referido romance de Abelaira, o narrador comenta:

Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguim (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas? (1999, p. 15).

Nesta citação, as perguntas do narrador não são feitas apenas para si mesmo, mas também para o leitor. O narrador não convoca um leitor qualquer, mas um letrado que efetivamente participe da interação enunciativa, não apenas como receptor, mas como coenunciador, ou seja, aquele que compreenda os assuntos tratados e conheça as obras citadas.

Conforme já dissemos, no romance *A rainha*, o narrador também está o tempo todo fazendo interrogações. A própria pessoa pronominal utilizada indica que o narrador não se sente só: “Além do mais, estando eu longe de ser – e do desejo de ser – um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente” (LINS, 1976, p. 6). Este “vamos em frente” não parece indicar apenas um “nós” de modéstia, mas confirma a presença de alguém que acompanha o trabalho do narrador. Este “alguém” não poderia ser senão o leitor, como confirma o próprio narrador em uma citação já mostrada no terceiro capítulo: “Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram”. Para realizar este tipo de interação com o leitor, o narrador ainda informa que não há gênero melhor do que o diário (LINS, 1976, p. 8).

A esse respeito, em relação a *Bolor*, Agripina Carriço Vieira (2007) afirma que

os textos de Augusto Abelaira conduzem incessantemente o leitor para um universo marcado pelo questionamento constante das relações humanas, a

2 Costa (1982, p. 38) cita Robbe-Grillet, nas partes que aparecem entre aspas, nesta sua citação: Robbe-Grillet, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969. Ele cita as páginas 24 e 11, respectivamente.

análise dos sentimentos amorosos, a importância da arte na sociedade, o olhar crítico sobre as pessoas e as coisas, o sentido arbitrário e casuístico da existência, a fragmentação discursiva, a ironia impiedosamente lúcida, a metaficcionalidade discursiva.

Nessa passagem, Vieira observa que o leitor de *Bolor* é conduzido pelo autor a um mundo de diversos questionamentos, temáticas e aspectos relacionados a determinadas estratégias narrativas. Ao observar algumas destas questões em *Bolor*, Maria Luíza Ritzel Remédios (1986, p. 203) destaca uma interessante relação entre o tema do esfacelamento do casamento e o rompimento com a forma romanesca tradicional. Para ela, este tema não foi escolhido por acaso:

Considerada a intriga, vê-se que o romance trata de uma problemática individual, o desgaste de um casamento, seguido do adultério. Mas há unidade entre essa temática e a crise do sujeito, pois, se a sociedade conjugal está a dissolver-se, porque é uma instituição envelhecida, o romance tradicional, do mesmo modo, encontra-se em processo de dissolução. Surgem novas formas de sobrepujar as antigas e romper com a sua fixidez. Tanto é verdadeira essa unidade, que, em *Bolor*, não se questiona o adultério. Ele, simplesmente, é apresentado como uma alternativa e/ou elemento que vivifica uma união, permitindo que os parceiros se revigorem fora dela, para enfrentar o dia-a-dia rotineiro. Na linguagem narrativa, há outra forma de ruptura: desaparece o narrador tradicional, onisciente e demiurgo, surgindo diversos narradores conscientes de seus papéis, descrevendo um mesmo objeto de perspectivas distintas. Assim como se perde, no mundo atual, o sentido tradicional de casamento, também, se torna impossível que permaneçam as formas tradicionais da estrutura romanesca. (REMÉDIOS, 1986, p. 203).

Conforme foi exposto, *Bolor* estabelece uma coincidência entre um dos seus temas e o que é desenvolvido na estrutura desse romance: no caso temático, a desestruturação conjugal; no caso formal, a desestruturação do romance. Assim, um tema de cunho social é utilizado para também expressar uma crise do gênero romanesco.

Em *A rainha*, a temática social tratada no romance de Julia, que mostra as frustradas tentativas de Maria de França para conseguir uma pensão do INPS, aborda, por outro lado, a loucura dessa personagem, e é justamente por causa dessa loucura que ela tenta a pensão. O desequilíbrio mental da personagem acaba, também, influenciando a forma da narrativa: o esfacelamento do gênero, a fragmentação da narrativa e a confusão do discurso.

O problema mental de Maria de França, por sua vez, funciona como uma denúncia: “o desequilíbrio mental da personagem soa com ironia: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina

viciosa.” (LINS, 1976, p. 19). A loucura da protagonista serve para criticar, ironicamente, a máquina viciosa para a qual a personagem recorre: a burocracia previdenciária do Brasil do século XX. Máquina tão problemática que os próprios funcionários não a compreendiam.

Ao discutir esse problema social – que se relaciona com um problema psicológico da personagem – o narrador aproveita para compor o gênero romanesco em um formato tão problemático e complexo quanto a máquina viciosa da burocracia previdenciária que ele critica:

Como nos engana, em sua pobreza, o resumo – um tanto frio ou monótono – do enredo! Mais uma vez se constata em que medida o romance – construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tanto novos como aparentemente obsoletos – o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir (LINS, 1976, p. 39).

Todos os diálogos entre os aspectos sociais e narratológicos servem para confundir imaginação e realidade, intensificando a cooperação do leitor com o texto:

A paixão pela palavra, pelo ato de ler e criar textos, perpassa, então, de diferentes formas, com leitores e linguagens diferentes, todas as páginas do livro [*A rainha*]. Assim como a loucura, que está sempre presente, entremeando a vida dos personagens, fazendo confundir imaginação e realidade. Num universo onde as fronteiras de tempo e espaço se diluem, onde “tudo invade tudo”, onde ficção e realidade teimam em se confundir sem disfarce, como cada leitor-autor se colocaria diante do texto e da escritura? Diante da vida e do mundo? (MUNDIM, 1996, p. 36).

Estes questionamentos do final da citação são uma possível indagação dos leitores que “teimam” em ler romances que se estruturam por meio da fragmentação do texto e de seus elementos. Em *Bolor*, em relação ao aspecto social, uma das formas de representar o desgaste do casamento pode ser percebida na falta de comunicação entre marido e mulher e na tentativa de imposição da voz individual, na escrita do diário. Contudo há, nesse texto, as confusões das vozes, nos momentos em que os narradores se passam por outras personagens.

De acordo com Manuela Vasconcelos – no texto “Variações sobre o mesmo tema em Augusto Abelaira”, em que ela comenta as correções feitas pelo autor, nos manuscritos de *Bolor* e *Quatro paredes nuas* – Abelaira escreveu o seguinte planejamento em relação ao primeiro livro mencionado:

[...] e quanto ao apagamento das pistas de quem escreve: “Não: o romance deve terminar de modo que não se saiba quem escreve (e aqui sugere-se que

é o Aleixo)”. E, na mesma página, “por isso o outro capítulo não deve ter datas, para não se saber se é o Aleixo ou o Humberto quem escreve” (VASCONCELOS, 2007).

A intenção de não se saber quem de fato escreve o(s) diário(s) foi muito bem planejada por Abelaira. Na arquitetura de *Bolor*, Abelaira cria, segundo discute Agripina Carriço Vieira, uma nova ordem para o romance:

Recuperando a tradição do romance epistolar (aqui páginas de diário em vez de cartas), Augusto Abelaira desconstrói os alicerces do romance clássico e cria uma nova ordem. A presença das datas que abrem as páginas do diário (à exceção de uma não-datada) e que convencionalmente seriam pontos de ancoragem, transformam-se em instrumento de derisão paródica. O aparecimento de um segundo (terceiro) autor do diário, que reescreve, completa e emenda a versão do autor anterior, vem não só subverter de forma total as regras do gênero, mas também criar, pelo efeito de sobreposição de tempos, a desconstrução do texto. A existência de vários autores do(s) diário(s), e por conseguinte de uma estância narrativa que se desdobra em várias vozes transmitindo outros tantos pontos de vista, dá origem a uma narração fragmentada, que se constitui como uma estratégica [sic] de problematização da impossibilidade da compreensão total ou do conhecimento da verdade absoluta, condição a que todos os seres estão voltados. (VIEIRA, 2007).

Assim, o dialogismo em *Bolor* não existe apenas na relação deste romance com vários outros textos, ele também existe na relação conflituosa das vozes das personagens. Este aspecto também acentua o que Vieira chama de “estratégia de problematização da impossibilidade da compreensão total”.

André Pereira da Costa, ao comentar o “processo escritural” de *Bolor*, informa que este romance

torna-se estranho aos conceitos de prova e verificação centrados na logicidade. Entretanto, e apesar disso, permanece duplo: vive o problema da produtividade textual mas, de qualquer maneira, apresenta um resultado final retórico. O texto é um aparelho, mas também uma obra, cuja justificação, todavia, não se encontrará mais na relação com algo exterior (**imitação da realidade**), mas sim no próprio resultado original obtido, enquanto realidade em si mesmo e abertura para uma ficção sem compromissos com o passado. (1982, p. 39, grifos nossos).

No final desta citação, Costa não se refere, ao falar da falta de compromisso com o passado, ao aspecto intertextual, mas sim, da reprodução da forma realista do gênero romance, “imitação da realidade”. *Bolor*, por não se enquadrar entre os romances que seguem

uma estrutura tradicional de construção dos elementos da narrativa, mas que se estrutura fragmentariamente, acaba se tornando ambíguo, pois nos confunde ao invés de nos informar.

No plano geral de *Bolor e A rainha*, a primeira impressão que temos, após a leitura desses romances, é que alguns sentidos nos escapam, parece não haver um propósito específico ou uma história que sustenta estas obras. Mesmo depois de repetidas leituras, não encontramos respostas a algumas questões, aspecto que gera ainda mais questionamentos, à semelhança dos que faz o narrador de *A rainha*, quando discute qual é o tema central deste romance:

[...] “Qual, no livro que estudo, o tema central e qual a sua importância?”
O problema, atento a um caso particular, refere-se na verdade à arte da ficção em geral e talvez eu não encontre nunca, para ele, uma resposta plena. Mas não se esconde, quem sabe?, nas afirmativas, ainda nas mais firmes, um resíduo de interrogação? Não serão as perguntas a única forma de *saber* realmente concedida? Que dizem?” (LINS, 1976, p. 57, grifo do autor).

São estas questões, dirigidas ao leitor, de “aspectos irresolvidos” na obra que talvez concentre o que há de mais interessante em *Bolor e A rainha*, à maneira da eterna dúvida sobre a traição ou não de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em relação a *Bolor*, Vilma Arêas confirma esta ideia ao afirmar que

tantas pistas espalhadas pelo livro não foram suficientes para desviarem os leitores do mistério falso e furta-cor, brilhando nas entrelinhas: “quem escreve o diário?” A ele se agarraram, intrigados e exasperados, embora o próprio narrador também confessasse que os mistérios não existem para serem resolvidos, pois “resolvem-se os mistérios com um novo mistério” (1999, p. 6).

Em *A rainha*, o narrador, apesar de querer negar, percebe o “mistério” do texto: “Reagir contra o orgulho, que por vezes me tenta, de negar o mistério do texto; como tantas vezes se recusa, em outro campo, o mistério das coisas.” (LINS, 1976, p. 155). Conforme define o narrador, o romance *A rainha* é heterogêneo e constituído por diversos temas e problemas formais complexos:

A Rainha dos Cárceres, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. (LINS, 1976, p. 55).

Nos dois romances de Abelaira e Lins, há uma confluência de muitos aspectos que problematizam a narrativa. Tal problematização é ainda mais acentuada porque, neles, a história é apresentada fragmentariamente, o que dificulta ainda mais “decifrar” as peças do jogo romanesco. No entanto, o que tentamos unificar talvez seja desnecessário, pois seus sentidos podem estar centrados em seu aspecto fragmentado, conforme comenta o narrador de *A rainha*: “**Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção** e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. **Só a obra**, mais nada, **acolhe e justifica o que a ela se associa.**” (LINS, 1976, p. 167, grifos nossos).

Provavelmente, o que nos atrai nesse tipo de obra parece ser o mistério e o imprevisível. Tais aspectos são também metaficcionalizados em *Bolor* e podem ser observados na relação de Aleixo e Maria dos Remédios, pois são esses mesmos aspectos – mistério e imprevisível – que atraem as duas personagens uma para a outra. O fato de a relação delas ser uma novidade a cada encontro e de todas as conversas serem novas faz do envolvimento algo imprevisível, diferente da rotina do casamento:

Não exploramos esse desconhecimento, é mais fácil fingir que nos conhecemos. Beijo-lhe o sinalzinho preto, desejoso de lhe dizer: “Como eu gosto de ti!”, mas continuo a ouvi-la. – Eis-me contigo porque te conheço mal, porque ainda és um **mistério**, ainda és **imprevisível**... (ABELAIRA, 1999, p. 125, grifos nossos).

Esta citação faz parte de um fragmento que mostra, pela primeira vez, a intimidade entre Maria dos Remédios e Aleixo. Ao comentarem o relacionamento, eles parecem tratar da leitura de um texto complexo. Parecem realizar uma análise crítica de *Bolor*.

Em obras como *Bolor*, a metáfora do colar como produto narrativo não é formado apenas por um fio (folhas do diário ou tramas). Há várias folhas em branco (fios) e variados tipos de pérolas (histórias) a compor o colar. As tramas da narrativa são enredadas com histórias ficcionais, reais, textos jornalísticos, críticos, escritas de narradores não confiáveis, personagens duplamente ficcionais (narradores que colocam em dúvida a existência de personagens e de outros narradores), além das tramas exteriores que compõem o tecido: as intertextualidades, composição fundamental na formação da tecitura.

Para Vilma Arêas (1999, p. 7), para se compreender *Bolor*, é preciso sair dele, o que fizemos com o olhar intertextual. O gênero diário também se mostrou fundamental para todo o processo de “olhar em torno”. Em *Bolor* e *A rainha*, o diário passou a ser um meio de

comunicação multifuncional: comunicação do narrador consigo mesmo, com outras personagens, com o leitor e com outras obras.

Em *Bolor* e *A rainha*, notamos que os narradores usam o diário, também, como uma forma de fuga da solidão: O narrador de *A rainha*, depois da morte de Julia, sente-se só. Ele passa a escrever um diário para analisar o romance que a sua amante produziu, único vínculo que os liga. Os narradores de *Bolor*, apesar de serem casados, comunicam-se pouco, o que gera a falta do outro, suprida pela escrita do diário e pela imaginação de se passar por outra pessoa. A eficácia do diálogo (também entendida como troca de identidade ou uso da voz do outro) é chamada por Humberto de propriedade comutativa:

Eis um objectivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos e simples conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da **propriedade comutativa**, são **intermutáveis**, se onde está *eu* poderia estar **indiferentemente *ele***.” (ABELAIRA, 1999, p. 56, grifos do autor e nossos).

Os diálogos intermutáveis provocam um dos aspectos que mais problematizam *Bolor*, conforme pontua Maria Luíza Ritzel Remédios:

No plano sintagmático, confirma-se a polifonia, já que se consegue detectar, gradativamente, a distância maior ou menor entre personagens e narradores. A intersecção dos discursos das diferentes personagens leva a uma onisciência relativa e problematiza o autor, o narrador, a personagem, o leitor, apontando para o fazer poético. (1986, p. 2010).

Ocorre, pois, uma invasão da identidade do outro. Não se sabe quem é o autor do diário, não se sabe quem engana as outras personagens e também engana os leitores:

Limitamo-nos então a uma simples troca de papéis e cada um dos nossos diálogos, embora seja a cópia do diálogo anterior (de muitos diálogos anteriores) desenvolve-se de maneira tal que eu digo hoje o que tu disseste ontem, tu respondes-me amanhã com a minha pergunta de hoje? Actores sem consciência de o serem, recitando papéis mutualmente, indiferentemente intermutáveis?

E isto, Maria dos Remédios, sucede apenas quando converso contigo ou sucede também quando converso com os amigos, também com eles alternando os papéis mais ou menos dia sim dia não? Se só nos acontece a nós, se só acontece entre nós, será então que somos uma e mesma pessoa – uma só carne, um só espírito – e que nos amamos. (ABELAIRA, 1999, p. 56).

Há, em *Bolor*, mas de modo diferente de *A rainha*, uma transformação do narrador. Em *Bolor*, os narradores não só trocam de lugares, mas podem ser a mesma pessoa porque brincam que estão, o tempo todo, mentindo ou mentem de fato. Em *A rainha*, o narrador passa a ser personagem do livro que analisa.

A transformação do narrador, a nosso ver, detém inúmeras significações. Indica, inclusive, as transformações do próprio romance, que sai de uma linha real-imaginária, para uma linha totalmente imaginária. Esta transformação foi considerada por Lins a maior conquista de *A rainha*:

Ora, o nosso professor, embecendo-se do romance que analisa, acaba por transformar-se num dos seus personagens. Isto é: transita do real-imaginário para o imaginário. É esta, no que concerne ao ofício, a conquista mais ponderável do meu livro, penso eu. Mas eu receio muito que aconteça, com ela, o que tem acontecido com determinados aspectos de *Nove, Novena*, que, dez anos após a publicação do livro – sobre o qual, entretanto, há algumas teses universitárias extremamente sérias e elaboradas – não foram ainda devidamente apreendidos. (LINS, 1979, p. 252).

O fato de o narrador se transformar no espantalho do livro de Julia pode conotar que um leitor extradiegético também se torna uma personagem da história. Tal leitor é uma das peças fundamentais do texto, sem ele o texto não existe. Não é à toa que o espantalho é construído com partes de outras personagens. Não é sem razão, também, que ele é criado pela imaginação de Maria de França e não pelas suas mãos, como é característico na fabricação de tal boneco. Para a compreensão do episódio da transformação, sabemos que as leituras intertextuais deram algumas contribuições, como tentamos mostrar no terceiro capítulo. Contudo, estamos cientes que ainda há aspectos imperceptíveis para nós.

Consideramos, em todas as nossas análises, que os entrecruzamentos de textos, vozes e discursos em cada um dos romances, *Bolor* e *A rainha*, não têm uma significação única. Na verdade, esse caráter suscita uma série de compreensões. Uma delas é que a estrutura romanesca fragmentada assimila algumas das intenções das festas carnavalescas: o romance que reúne em si outros gêneros, com suas temáticas e seus estilos, aproxima-se do caráter eclético do carnaval, que unifica as diferenças. Podemos concluir que o romance, assim como o carnaval, querem mostrar que as junções dos diferentes ampliam os seus sentidos. Os textos, assim como as personagens, são construídos com partes de outros, eles não têm apenas a voz própria, eles também resultam das vozes de outros textos.

Nas análises das obras citadas em *Bolor*, percebemos que este romance assimilou, de cada obra, um ou mais aspectos fundamentais que compõem as suas estratégias narrativas:

a intertextualidade – que assimila tanto estruturas das obras citadas quanto seus temas – a metaficcionalidade e traços característicos do gênero diário. Em *A rainha*, escolhemos analisar as obras citadas ou aludidas que assimilaram essas específicas estratégias narrativas.

Nos dois romances, é na segunda metade da obra que se acentuam as subversões de vozes, do tempo, do espaço e do discurso das personagens. O início é enigmático por não revelar os fios narrativos em uma sequência cronológica, porém, é possível, nesta parte inicial, compreender o que está sendo narrado, diferente da parte final, em que há uma confusão dos discursos, fusão temporal e complexa fragmentação do texto. Nos dois romances, na parte inicial, os narradores tratam da construção do texto que iniciarão. Os dois já se iniciam abordando a questão metaficcional.

A escrita romanesca estruturada por meio da intertextualidade, da fragmentação, da subversão dos elementos da narrativa, da metaficcionalidade e da hibridização dos gêneros textuais tornou-se um aspecto recorrente na literatura portuguesa e brasileira, aspecto esse apontado respectivamente por Maria Luiza Ritzel Remédios e Anatol Rosenfeld, nas passagens que citamos a seguir. Em relação à literatura portuguesa, Remédios afirma:

É, pois, a partir da vacuidade das relações que surge a nova narrativa portuguesa. Deixando de lado a cronologia e o narrador onisciente, que lhe davam estabilidade e univocidade, apresenta-se num processo de descontinuidade, multifacetada numa série de relações dialógicas em que todas as consciências e vozes se encontram no mesmo plano de igualdade. (1986, p. 212).

Em relação ao romance brasileiro, Rosenfeld informa:

A abolição do espaço-ilusão corresponde à do tempo cronológico. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. (1976, p. 85).

Assim, uma busca pela forma nova, que representasse um novo olhar sobre o mundo e o ser humano e que representasse, também, uma nova maneira de ler a narrativa, ocorre na segunda metade do século XX, assim como ocorreu no início do Modernismo no

Brasil. O artista buscou, então, novas formas de narrar, desvendar a linguagem e as formas do romance.

As antigas problemáticas humanas, exploradas por uma análise psicológica, já não satisfaziam as perspectivas do escritor do final do século XX. Outros elementos foram trabalhados para a composição do novo processo criacional, entre eles: focos narrativos correspondendo a unidades dialogais, em que se enquadram personagens quase fundidas ao meio; alternâncias de pontos de vista; sucessão de cortes no enredo; narrativa descontínua; deslocamentos no tempo e no espaço; para citar apenas alguns elementos. (NUNES, 1982, p. 60-62).

Como comentamos na introdução deste trabalho, não foi apenas em Portugal e no Brasil que os autores produziram romances experimentais que inovaram a forma de ler. Abordamos a noção de macrosistema, em relação a apenas estes dois países, por haver um estudo sistemático de Abdala Junior, que comprova esta comunicação entre as obras de países de língua portuguesa.

Anterior aos estudos de Abdala Junior, Rosenfeld (1976, p. 75), ao analisar os traços de modernidade em obras estrangeiras: francesas, alemãs, americanas e inglesas, diz-se apoiar na “suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato”. Tudo indica que parece não existir uma inovação cultural isolada. A comunicação artística existe, ainda que ocorra indiretamente.

Maria Luiza Ritzel Remédios, ao comentar as correlações entre *Bolor*, de Abelaira, e *O delfim*, de José Cardoso Pires, parece traçar um perfil do que observamos entre aquele romance e *A rainha*. Assim, parece que esta autora, ao salientar o que estava ocorrendo na literatura portuguesa da década de 1960, estava, indiretamente, indicando o que estava ocorrendo, também, na literatura brasileira, só que em um período maior ao que ela aponta, como foi mostrado na introdução deste trabalho: “*Bolor* e *O delfim* denotam elementos estruturais comuns a um certo grupo de relatos, publicados entre 1960-1969, época durante a qual ocorrem mudanças determinadas pela evolução da sociedade e do pensamento português” (REMÉDIOS, 1986, p. 211).

Segundo Carlos Reis (2004, p. 20), a desconstrução e relativização na literatura refletem não só um compromisso estético, mas “marcantes traços da sua cosmovisão [...], implicando uma outra e sempre relativizada maneira de olhar o mundo, os homens e os temas fundamentais que na existência humana se manifestam”. Percebe-se, na visão de Carlos Reis, que os experimentos artísticos, fragmentação, desconstrução e relativização temporal não

significam apenas um olhar da arte pela arte, mas uma maneira de mostrar, marcadamente, os conflitos humanos e sociais de um final de século.

Assim, os autores de *Bolor* e *A rainha* fazem parte de uma geração de romancistas que conseguiram inovar um gênero ficcional que parecia já ter explorado tudo o que era possível. Os romances da segunda metade do século XX, de uma época que aguardava o promissor século XXI, mostraram a necessidade de se criar novas formas de ler a complexidade do texto ficcional, produzido nesse período, e de tudo o que ele representa.

Em uma analogia, os leitores não acostumados a obras que oferecem uma ampla “riqueza” em sua composição podem se encontrar em pé de igualdade com Maria de França, acostumada à pobreza em que foi criada: “Para Maria de França, limitada de maneira total por uma vida parca, **riqueza** e luxo, inacessíveis em todos os sentidos, escapam inclusive à sua percepção” (LINS, 1976, p. 157, grifo nosso). Nesse mesmo sentido, nos fragmentos seguintes ao desta citação da página 157, o narrador comenta a falta de percepção do leitor e o desperdício existente nos lixos, principalmente o das classes mais favorecidas. O narrador estabelece, assim, uma analogia entre o desperdício de bens e alimentos com o desperdício de aspectos de uma obra, que são descartados por alguns por não representarem nenhum valor para eles. O narrador afirma que nada deveria ser desperdiçado. Entendemos, com essa analogia, que os pequenos elementos podem ser relacionados a outros e terem algum tipo de sentido. Cada leitura oferece novos significados, mas, ainda assim, parecemos estar “cegos” diante de tantas possibilidades. Esta talvez seja nossa desculpa para o tipo de leitura que realizamos de obras tão complexas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, partimos da leitura de duas obras que mantêm estratégias narrativas semelhantes. Os romances *Bolor* e *A rainha* foram estruturados na forma de romance-diário, em que se percebe um discurso metaficcional que não se dilui, apenas, no texto ficcional, mas que faz surgir um texto à parte, um ensaio crítico que define, praticamente, a poética de construção das duas obras. Há, também, a inserção da intertextualidade, que relaciona os dois romances com uma série de textos e ao contexto sócio-cultural de seus países, no caso de Abelaira, à Portugal do período da ditadura salazarista e, no caso de Lins, ao Brasil da ditadura militar.

Na definição dos dois romances principais, que compuseram o *corpus* deste estudo, não escolhemos obras que estabeleçam alguma relação direta entre si, ou seja, um texto ter sido citado ou comentado pelo outro ou de um dos autores ter lido o outro e feito alguma alusão. Contudo, partimos do pressuposto da noção de macrosistema, definido por Benjamin Abdala Junior (1989 e 2007), que justificou o estudo entre obras de língua portuguesa que apresentam semelhanças.

Durante as análises, sempre mencionamos o caráter enigmático dos romances *Bolor* e *A rainha* no sentido da manutenção daquilo que Umberto Eco denomina de ambiguidade de determinadas obras contemporâneas. Após a leitura destes dois romances, persiste a sensação de que alguns aspectos não fazem sentidos. Parece que deixamos de prestar atenção em algum detalhe imprescindível para suas compreensões. Notamos, contudo, que a leitura de obras que os dois romances citam nos ajudou a compreender alguns detalhes que, antes, pareceriam desnecessários por não percebermos suas significações nas narrativas de Abelaira e Lins. Vimos que até mesmo os textos em que percebemos apenas alusões propiciaram alguma relação de significação com os textos citantes.

No estudo das obras principais, em comparação com as obras que elas citam, compreendemos que os objetivos foram cumpridos, pois analisamos as estratégias narrativas das cinco obras relacionadas aos aspectos básicos de composição de *Bolor: O eterno marido*, *Sonata a Kreutzer*, *Sagarana*, *Memórias de um pintor desconhecido* e *Imitação dos dias*; e as sete relacionadas aos aspectos de *A rainha*: “Pierre Menard, Autor del Quijote”, *Alice no país das maravilhas*, *Crime e castigo*, *Tristram Shandy*, *Os sofrimentos do jovem Werther*,

Memorial de Aires e *Sinfonia Pastoral*. Deste modo, pudemos observar a assimilação de diversos aspectos teóricos e temáticos que foram retrabalhados segundo o contexto ficcional dos fragmentos dos diários. Provavelmente, se outras obras citadas tivessem sido analisadas, outras características teriam sido observadas e outros sentidos teriam sido atribuídos aos dois romances.

Poderíamos ter analisado mais obras em *A rainha*, uma vez que ela cita mais ou menos quarenta e seis obras literárias. Contudo, se analisássemos mais, haveria um desequilíbrio com relação às obras analisadas em *Bolor*, já que neste romance estudamos todas as obras literárias, menos uma, conforme foi explicado na Introdução. Esta pequena diferença em relação ao número de obras analisadas em um e outro romance, além da densidade de informações na obra de Lins, já proporcionou um certo desequilíbrio na quantidade de páginas nos dois capítulos de análise dos romances.

As citações e referências a títulos de obras em *Bolor* e *A rainha* sempre constituiu um aspecto que nos incomodava. Após realizarmos o trabalho de leituras de algumas das obras citadas e o cotejamento com os dois romances citantes, pudemos notar a complexidade e sutileza do trabalho de assimilação. Se antes considerávamos *Bolor* e *A rainha* romances complexos, pelas suas próprias estruturas – confusão de autorias, temáticas sociais intercaladas com a imaginação, entre tantas outras – com a leitura das obras citadas, notamos que a arte dos dois romances também se relaciona, e muito, com a absorção das obras que citam.

Desta maneira, a intertextualidade foi utilizada nas duas obras como uma forma de ampliar a leitura do texto, pois as diversas citações e referências dão indicações de leituras e exploram a obra para além da memória, uma vez que não é todo leitor que possui uma vasta leitura literária e exímia percepção de alusões ou paródias. Assim, apesar de os textos de *Bolor* e *A rainha* serem complexos, a explicitação da intertextualidade foi uma espécie de “facilitador”, proporcionada pelos autores, para auxiliar a compreensão de aspectos sutis e de difícil compreensão em seus romances.

As citações e as referências não foram usadas com uma função decorativa, ou seja, com a intenção de mostrar a erudição dos autores. Como vimos, a relação é de assimilação do outro texto, ainda que com transformação. O texto citante evoca e aproveita alguns aspectos do texto citado. A prática de voltar para o texto citado, para lê-lo, auxiliou-nos na reflexão de aspectos não contidos no fragmento citado. Assim, a leitura da obra citada auxiliou, de algum modo, a compreensão de alguns sentidos só possíveis mediante o cotejamento entre as obras.

Um aspecto importante que observamos, nos estudos teóricos sobre leitura, foi que praticamente todos eles abordam a questão da intertextualidade, por ser ela orientada para o leitor e para a leitura, uma vez que seu fim é entendido como um percurso interpretativo do texto literário.

Nos estudos sobre a metaficção, verificamos que tal fenômeno consiste em ampliar a leitura, seja para esclarecê-la ou torná-la mais complexa. A metaficcionalidade se constrói mediante o comentário, a explicação e a crítica de textos. A sensação que tivemos foi que a metaficção aproxima a escrita do texto à leitura do leitor. Confunde-se, nesse tipo de obra, os papéis do escritor com o do leitor.

Assim, *Bolor* e *A rainha* se constituem enquanto romances não só por criarem uma história bem enredada, mas, também, por narrarem a história da criação desta história. Nesse contar, toda a problematização de composição, que antes o autor vivenciava no silêncio de seu isolamento, agora, é dividida com o leitor, que se torna, em tal processo, também personagem ativo da construção diegética.

Alguns aspectos de interação do narrador com o leitor, em *A rainha*, e a sua crítica social assemelha-se muito ao estilo da crítica machadiana, que, por sua vez, absorveu esses traços de Sterne. Enquanto em *Memorial de Aires* a crítica está voltada para os acontecimentos enredados no romance-diário, que também se estende a fatos históricos da sociedade carioca, a crítica em *A rainha* se volta para a crítica do texto que está sendo composto, com pinceladas de crítica a fatos históricos, ainda que apareçam isoladas no romance. O mesmo aspecto também ocorre em *Bolor*.

Notamos que a construção de *Bolor* e *A rainha* na forma de romance-diário atende tanto à relação das obras com outros textos quanto à escrita metaficcional. O diário foi, possivelmente, o gênero ideal para o registro das observações de uma pesquisa ou ensaio, em que se mesclam os pontos de vista do autor e a ficção propriamente dita.

Após a conclusão deste trabalho, quando fomos rever os títulos dos tópicos de cada capítulo de análise das obras principais, observamos que cada obra citada em *Bolor* destacou alguns dos aspectos de composição deste romance. Em *A rainha*, a escolha das obras citadas partiu de um objetivo: estudar aquelas que tinham a ver com as estratégias narrativas do romance, intertextualidade, metaficção e romance-diário.

Após a intitulação dos tópicos dos dois romances, observamos que havia coincidência entre os títulos. Tal coincidência nos fez perceber que a hipótese de semelhança realmente se confirmou. Assim, entendemos que os capítulos deste trabalho tiveram o propósito de encaminhar o processo de leitura de dois romances que exigem uma intensa

interpretação, não só devido às suas relações com outras obras literárias, mas também com a história e com a arte em geral.

Em nossas leituras das obras que compuseram o *corpus* deste trabalho, observamos que os textos citados – ainda que não tenham feito perceber todas as significações que parecem ocultas nas narrativas estudadas – apontaram questões específicas que ajudaram a compreender algum sentido do texto citante. Desta maneira, a intertextualidade permitiu observações mais atentas aos textos, para chegarmos a possíveis leituras. Por esta razão, se queremos apreender ainda mais os sentidos de uma obra que explicita a intertextualidade, à semelhança de *Bolor e A rainha*, a leitura dos textos citados não pode ser ignorada, pois tais textos passam a fazer parte da constituição do texto citante.

Assim, a leitura que realizamos foi a de tentar aproveitar os aspectos de composição dos dois romances principais – pois são partes fundamentais da construção das duas obras e foram bastante trabalhados por Abelaira e Lins – para auxiliar a compreensão de questões pouco claras para nós. Entendemos que tal estudo ampliou a construção de alguns sentidos, mas concluímos este trabalho sabendo que há muitos outros aspectos a serem estudados em *Bolor e A rainha*.

REFERÊNCIAS

OBRAS LITERÁRIAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. *O bosque harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

_____. *As boas intenções*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1971a.

_____. *Enseada amena*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1971b.

_____. *Os Desertores*. 3. ed. Amadora: Livraria Bertrand, 1971c.

_____. *A cidade das flores*. Rio de Janeiro: civilização brasileira 1972.

_____. *Sem tecto entre ruínas*. Amadora: Bertrand, 1979.

_____. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. Goiânia: Kelps, 2007.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2006.

BAUM, Lyman Frank. *O mágico de Oz*. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Rosaura Eichenberg; Ísis Alves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 7. ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2002.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIONÍSIO, Mário. *Memória dum pintor desconhecido*. Lisboa: Portugália, 1965.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Crime e castigo*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

_____. *O eterno marido*. Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2003.

_____. *O eterno marido*. Tradução e prefácio de Costa Neves. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

ENDE, Michael. *A história sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERREIRA, José Gomes. *Imitação dos dias*. Lisboa: Portugália, 1966.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marion Fleischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GIDE, André. *Sinfonia pastoral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, s/d.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Visitante*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *O fiel e a pedra*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

_____. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PESSOA, Fernando. *Ode triunfal e outros poemas*. São Paulo: Global, 1988.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *Pantagruel*. Tradução de Jorge Reis. Coimbra: Prelo, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e notas José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOSTÓI, Leão. *Sonata a Kreutzer*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

VALÉRY, Paul. O cemitério marinho. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/poema_db.html. Acesso em: 20/01/2013.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Vitorino Barreto Feio. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

OBRAS CRÍTICAS E TEÓRICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ALMEIDA, Cristina. O escolha da leitura. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

ALMEIDA, HUGO. Osman Lins: o sopro na argila. In: _____(Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ARÊAS, Vilma. Ficções da vida danificada. In: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV 26*, Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, p. 91-151, 1982.

BAHKTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/apiuser11797Saint%20Guinefort/d/6545354-Roland-Barthes-Theorie-Du-Texte>. Acesso em: 25/04/2012.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERLO, David Kenneth. *O processo da comunicação: introdução à teoria e à prática*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CAIMI, Claudia. Representação e autoritarismo em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. A representação dialógica do discurso em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 15, Brasília, setembro/outubro de 2001.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

CARDOSO-SILVA, Emanuel. *Prática de leitura: sentido e intertextualidade*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARIELLO, Graciela. Osman Lins – Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1. Acesso em: 27/03/12.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

COSTA, André Pereira da. *Bolor: a ambiguidade procurada*. *Revista Colóquio/Letras*, n. 68, julho de 1982.

DALCASTAGNÉ, Regina. A ditadura por escrito: intelectuais e o salazarismo no romance *Bolor*, de Augusto Abelaira. *Universa*, v. 6, n. 3, Universidade Católica de Brasília: Universa Brasília, outubro 1998.

DÄLLENBAH, Lucien. *Lê récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DAMÁZIO, Paula Regina Scoz Domingos. Uma face para *Bolor*. Disponível em: www.overmundo.com.br/download_banco/uma-face-para-bolor. Acesso em: 01/11/2012.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. *Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001, 2008 (reimpressão).

FARIA, Zênia de. Apresentação. In: Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, Nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 26/02/2013.

_____. Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 38, julho/dezembro de 2011, p. 213-232.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme*. In: _____; Ermelinda Ferreira (Orgs.). *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

_____. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A rainha dos cárceres da Grécia*. XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo. 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIAFARIA.pdf>. Acesso em: 31/10/2012.

FERREIRA, Serafim. Augusto Abelaira ou o sentido pessoal da escrita. *A página da educação*, n. 143, ano 14, março de 2005. Disponível em: <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=143&doc=10706&mid=2>.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. A questão do gênero em *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins. 3º Congresso ABRALIC (3.; 1992: Niterói, RJ). *Limites: Anais*. São Paulo: EDUSP; Niterói, ABRALIC, 1995.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Traduzido por Luciene Guimarães; Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/palimpsestosmono-site.pdf>.

_____. Introduction. In: *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

_____. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

IMITAÇÃO dos dias [texto da orelha]. Lisboa: Portugália, 1966.

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____ et alli. *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* 27. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, Nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 26/02/2013.

LAJOLO, Marisa. Do intertexto ao hipertexto: as paisagens da travessia. *Revista biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 56, jan./dez. 1998.

LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992.

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

MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>. Acesso em: 17/01/2012.

_____. Diários: escrita e leitura do mundo. *Analecta*, Guarapuava, Paraná, v. 3, n. 1, p. 57-62, jan/jun. 2002. Disponível em: <http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf>. Acesso em: 16/01/2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989. (Linguagem crítica).

MANNARINO, Remo. A flecha que voa, mas não voa: Paul Valery e Zenão de Eleia. Disponível em: <http://ohomemhorizontal.blogspot.com.br/2007/06/256-paul-valery-e-zeno-de-elia.html>. Acesso em: 04/12/2012.

MERGULHÃO, Teresa. O discurso epistolar em Julie ou La nouvelle Héloïse e die leiden des jungen Werther: pragmática e funcionalidade. In: *Actas do IV Congresso internacional da associação portuguesa de literatura comparada: estudos literários/estudos culturais*. v. II, Universidade de Évora, Maio de 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume2.htm> . Acesso em: 18/01/2012.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUNDIM, Rosa Maria Santos. Mundo imerso no mundo: o leitor, o autor, o texto, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*. Belo Horizonte: PUC Minas – CESPUC, 1996.

MURY, Viviane de Guanabara. O narrador em *A rainha dos cárceres da Grécia*. *Outra travessia* - revista de pós-graduação em literatura. n. 4, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2005.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: Nestlé, 1982.

OLMI, Alma. Leitura, história, literatura, intertextualidade: confluências. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 28, n. 44, p. 49-71, jan./jun. 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 5. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000. (Passando a limpo).

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e notas José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Como quem enfia as pedras de um colar: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Abelaira.pdf>. Acesso em: 13/10/2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent et alli. *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* 27. Coimbra: Almedina, 1979.

PÔRTO, Lílian Virgínia; FERRO, Letícia Costa S. A escrita de si ou uma análise metaficcional de *A hora da estrela*. *Letrônica: Revista Digital do PPGL*, v. 2, n. 1, p. 330-340, julho 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5083/4050>. Acesso em: 22/10/2012.

RAOUL, Valérie. *Le journal fictif dans le roman français*. Traduit de l'anglais par Anne Scott. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 1999.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

RESENHA. Disponível em: <http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=433>. Acesso em: 18/10/12.

RIBEIRO, Renata Rocha. A interpenetração romance-ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia e Guerra sem testemunhas*. In: FARIA, Zênia; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Roghschild, 2008.

SANTOS, Wellington de Almeida. *A rainha e Alice: relações intertextuais*. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia (Orgs.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O eterno marido*. Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

SERELLE, Márcio. Augusto Abelaira. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 283-287, 2. sem. 1997.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Martins fontes, 1976.

SIMON, Sônia Maria Davico. Estudos da literatura anglófona. 2007. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/60476841/4/PERIODO-MEDIEVAL-E-CONTOS-ARTURIANOS>. Acesso em: 17/05/2012.

SOARES, Ricardo. O movimento de significação no espaço de uma tradição diferencial: ruptura, memória e linguagem em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: FERREIRA,

Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

SOUZA, Carlos Eduardo; Bezerra, Daniella de Souza. Bolor: deteriorização temática e metaliterária. *Revista Linguagem*, 6. ed., março de 2009. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao06/resenhas_souza_bezerra.php. Acesso em: 01/11/2012.

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

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland; et. al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

TOPIA, André. Contrapontos joycianos. In: JENNY, Laurent et alli. *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* 27. Coimbra: Almedina, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Editora 34, 2000. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=ADwIdwQMayMC&pg=PA146&lpg=PA146&dq=para+as+m%C3%A1goas+esquecer,+ouvintes,+eu+sou+da+fuzarca&source=bl&ots=YUn_aMtStq&sig=mIyDUh41E5jzkwns-G78nv4GaDU&hl=pt-BR&sa=X&ei=zDe9T_KqKMWggweulo2TDw&ved=0CE0Q6AEwAA#v=onepage&q=para%20as%20m%C3%A1goas%20esquecer%2C%20ouvintes%2C%20eu%20sou%20da%20fuzarca&f=false. Acesso em: 23/05/2012.

VASCONCELOS, Manuela. Variações sobre o mesmo tema em Augusto Abelaira. Disponível em: <http://purl.pt/13858/1/geneses/1/2-variacoes-abelaira.html>. Acesso em: 25/04/2007.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, s/d.

VIEIRA, Agripina Carriço. Figuras da cultura portuguesa. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1399-augusto-jose-de-freitas-abelaira.html>. Acesso em: 13/10/2007.

_____. Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira. *Revista Colóquio/Letras*, no. 161/162, julho-dezembro, 2002.

ZILBERMAN, Regina. Bolor: identidade e verossimilhança. *Boletim/CESP*, v. 13, n. 16, p. 21-36, jul./dez. 1993.