

Universidade de Brasília

Sebastiana Lima Ribeiro

A biblioteca inserta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Brasília

2017

Sebastiana Lima Ribeiro

Matrícula 12/0000938

A biblioteca inserta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Brasília como exigência parcial
para obtenção do título de Doutor em Literatura

Orientador: Profa. Dra. Elizabeth de Andrade
Lima Hazin

Brasília

2017

Sebastiana Lima Ribeiro

A biblioteca inserta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Brasília como exigência parcial
para obtenção do título de Doutor em Literatura

Orientador: Profa. Dra. Elizabeth de Andrade
Lima Hazin

Aprovada em __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Elizabeth de Andrade Lima Hazin (Orientadora-UnB)

Leny da Silva Gomes (Membro externo- Uniritter)

Maria Aracy Bonfim Serra Pinto (Membro externo- UFMA)

Sidney Barbosa (Membro interno - UnB)

William Alves Bizerra (Membro interno - UnB)

João Vianney Cavalcanti Nuto (Suplente - UnB)

Dedicatória

Dedico esta tese a todos os parceiros de vida e luta, em cuja companhia me refugiei como em um oásis. Das muitas ocasiões que me privei de suas presenças, quase a totalidade voltaram-se às leituras e pesquisas necessárias a esta produção.

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora **Elizabeth de Andrade Lima Hazin** que, ao longo de 15 anos, foi a bússola, astrolábio e quadrante mostrando-me a rota certa;

A **Ana Paula Araújo**, minha Alcmena, que atendeu a todos SOS que enviei, não importando quão hercúlea fosse a tarefa;

A irmã **Bárbara Elisa Pereira Alves** que me serviu de farol nesta travessia;

A amiga **Bruna Rodrigues** que apontou o nível da marés em que o presente texto navegava;

A gataca **Francismar Ramírez Barreto**, que em 9 anos de pesquisa foi a gávea central do Grupo Osmaniano;

Ao **Gilberto Pereira Alves** que desde a graduação orientou as manobras claro a virar necessárias à minha produção escrita, apontando-me os nós de apoio;

A gataca **Luciana Barreto** que dividiu comigo a condição de “mulher ao mar” de forma tão solidária;

Ao **Marcelo Tavares** que me ensinou aportar com segurança cada vez que a refrega bateu;

Ao **Mauro Gleisson de Castro**, mestre, amigo e âncora de todas as horas;

A (santa) **Rita de Cássia Pereira**, o leme sem o qual eu estaria à deriva;

A amiga **Sueli Gomes**, que ora me abrigou em seu convés, ora emitiu as luzes de navegação para sinalizar-me apoio;

Ao **Thomaz Antonio Santos Abreu**, que independente de qualquer breu em que me ache, encontra uma forma de içar minhas velas.

As estantes dos livros que não escrevemos, assim como a dos livros que não lemos, estendem-se pela escuridão do espaço remoto da biblioteca universal. Estamos sempre no começo do começo da letra A.

Alberto Manguel

Resumo

Prioriza-se nesta tese sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins, a identificação do conjunto de obras insertas no romance. Com este intuito, foi realizado um rastreamento dos autores e obras citados por Lins. Tendo em mente que a obra centraliza-se no entendimento textual (leitura), no processo de remissão à outras obras (intertextualidade) e na compreensão do fazer literário (escrita), foram eleitos cinco temas fundamentais na construção de um romance. Em um esforço de síntese, as temáticas eleitas para exegese foram abrigadas em cinco capítulos. Em *A Situação Narrativa* (capítulo 1) as camadas narrativas foram desmembradas nos três gêneros narrativos que explicam como a elaboração da obra: o diário, o ensaio e o romance. A complexidade da intriga conduziu ao estudo do *Enredo* (capítulo 2) no qual foi pensado o papel do narrador, e do autor. Na pesquisa sobre *O Espaço* (capítulo 3) foram analisados o conceito de dobra e fusão, além da elaboração de mapas demarcando o percurso dos personagens pelo espaço do romance (apresentados nos anexos). Na abordagem sobre o *Tempo* (capítulo 4) foi esmiuçado a confecção do diário (com elaboração do calendário dos dias escritos em cada ano) e a importância da estrutura numérica na divisões do texto (com elaboração de tabelas que revelam a harmonia alcançada do ponto de vista do planejamento) . No último capítulo esta pesquisa trata dos *Personagens* (capítulo 5) que foram subdivididos em cômicas e trágicas, um personagem de personagens e personagens históricos. Na conclusão foram retomados os principais elementos. Por fim foi acrescentado aos anexos uma lista com as obras citadas pelo professor de acordo com sua aparição no diário e notas de pesquisas sobre os autores citados.

Palavras-chave: Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; Leitura; Biblioteca.

Abstract

On this doctoral thesis, it is given priority to analyze the range of works inserted in the novel *A Rainha dos Rárceres da Grécia*, by Osman Lins. To accomplish this goal, authors and works cited in such novel have been traced. Taking for granted that the novel focuses on text understanding (reading), the process of remission to other works (intertextuality) and the comprehension of literature making (writing), five fundamental themes have been selected in building a novel. As a synthesis, five themes chosen to the exegesis were organized in five chapters. In chapter one, *A Situação Narrativa*, the narrative layers were dismembered in the three narrative genres which explain the elaboration of the work: the diary, the essay, and the novel. The complexity of the plot led the study of the story in chapter two, *Enredo*, in which the role of the narrator and the author were discussed. In chapter three, *O Espaço*, the concept of fold and fusion were analyzed, besides the elaboration of maps demarcating the routes of the characters along the novel space (showed in accompanying document). In chapter five, *Tempo*, the making of the diary was scrutinized (with the elaboration of the calendar of the days of writing on each year) and the importance of the numerical structure in the divisions of the text (with the elaboration of tables which reveal the harmony reached from the perspective of planning). In chapter five, *Personagens*, this research concerns the characters which were divided into comic and tragic ones, a character of characters and historical characters. In the conclusion, the main elements were revisited. At last, attached documents were added on a list with works cited by the teacher according to their appearance in the diary and research notes about the cited authors.

Keywords: Osman Lins; *A Rainha dos Rárceres da Grécia*; Reading; Library.

SUMÁRIO

Introdução	_____	10
Capítulo 1	A Situação Narrativa _____	24
Capítulo 2	O Enredo _____	43
Capítulo 3	O Espaço _____	53
Capítulo 4	O Tempo _____	63
Capítulo 5	Os Personagens _____	72
Conclusão	_____	98
Referências	_____	99
Anexos	_____	104

INTRODUÇÃO

**Deixavam-me vagabundear pela biblioteca e eu assaltava
a sabedoria humana. Foi ela quem me fez.**

(SARTRE, 1964, p.36)

Ao manusear as páginas do *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier & Alain Greerbrant (1996, p.554), descobrimos que o verbete **livro** guarda uma descrição objetiva e funcional do objeto que é, mas, além disso, este é o verbete que traz, com maior propriedade, sua própria glosa. Ali, diz-se que apontar o livro como símbolo da ciência e da sabedoria seria banal, pois ele representa, em um grau mais elevado, o próprio universo, a imagem do macrocosmo sintetizada em um microcosmo.

A noção de que o livro detém um poder soberano, ou mesmo sobrenatural, encontra-se difundida em diversas culturas. Desde as tábuas de argila que compunham a biblioteca de Assurbanípal ao *Livro dos Mortos* do antigo Egito; dos *Manuscritos do Mar Morto*, aos indecifrados textos que aparecem no *Manuscrito de Voynich* e no Disco de Festo, todos se voltam ao conteúdo do segredo, ao caráter hermético da escrita. Todo livro é um desafio que nos pergunta “Trouxeste a chave?” (ANDRADE, 2003, p.118). Mas aquele livro cujo entendimento tarda, aquele que nos põe frente à Esfinge devoradora, é justamente aquele que nos instiga, aquele de que nos fala Kafka:

penso que devemos ler somente livros que nos mordam e piquem. Se o livro que estamos lendo não nos sacode e acorda como um golpe no crânio, por que nos darmos o trabalho de lê-lo? [...] Precisamos é de livros que nos atinjam como o pior dos infortúnios, como a morte de alguém que amamos mais do que a nós mesmos, que nos façam sentir como se tivéssemos sido banidos para a floresta, longe de qualquer presença humana, como um suicídio (KAFKA, 1967 *apud* MANGUEL, 1997 p. 113).

No conto *A Biblioteca de Babel*, Jorge Luis Borges nos descreve a sensação de estupor, mescla de fascínio e beatitude, ante a possibilidade de existência daquela

biblioteca que parece ser infinita: “[...] a impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto” (BORGES, 2001. p. 530). Felicidade desmedida e desejo de conhecer os segredos que cada livro abriga (ou de uma biblioteca inteira) não constituem, em si, as buscas de todo leitor, o caminho em direção ao conhecimento, a intrépida vontade de levantar um pouco o véu que encobre o desconhecido? Aliás, um desconhecido impossível de ser totalmente devassado se levarmos em conta as palavras de Michel Butor:

Encontramo-nos todos no interior de uma imensa biblioteca, passamos nossas vidas na presença dos livros. Já existem tantos, que se torna evidente que, no número limitado de horas que poderemos consagrar a este exercício até a nossa morte, ser-nos-á impossível ler todos (BUTOR, 1974 p. 192).

O simbolismo do livro em associação com a natureza tem, na representação do paraíso judaico-cristão, a forma de duas árvores dispostas ao homem para lhe testar o livre-arbítrio: uma, a árvore do conhecimento do bem e do mal; e outra, a da vida (Gênesis, cap 3, vs 1-8 e 22-24). Tendo provado do fruto da árvore do conhecimento, são expulsos Adão e Eva do jardim do Éden e, em consequência, também ficam impedidos de tomar frutos da árvore da vida eterna que os poderia equiparar, assim, a Deus. Quanto ao conhecimento, hoje distribuído nas galerias e prateleiras das bibliotecas, nas núvens ou sítios da internet, parece clamar por leitores. O acesso a este fruto, antes proibido, não requer das evas e adões modernos mais que um simples suporte eletrônico, um telefone por exemplo, para fazê-los navegar num mar de conhecimentos. Quando o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* interroga-se ante a possibilidade de um acesso total aos livros já escritos, inclusive aos que foram destruídos, também nós, leitores, ficamos atônitos, também nos questionamos se

Será verdade, como nos assegura um apócrifo de são João, que, no Juízo Final, todas as palavras voarão dos livros, inclusive as dos livros destruídos? Mágica revoada! Não diz o códice se, nos livros que narram, voarão as palavras e andarão pela Terra as personagens: heróis, comparsas e bichos. Para mim, essa hora muitas vezes tem soado, e os romances que já li abrem a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas. Quanto aos outros, permanecem invioláveis e eu contemplo-os do exterior, entre sobressaltado e insciente. Que escondem? Hão de

revelar-me algum segredo? Estará a meu lado, aguardando só o gesto, simples, de os colher dessa árvore, um sumo fundamental? (LINS, 2005 p. 73).

Se buscarmos no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antonio Geraldo da Cunha, a origem da palavra **livro** herdada do latim *líber*, temos a seguinte definição: “porção de cadernos manuscritos ou impressos e cosidos ordenadamente” (CUNHA, 2007. p.478). Além disto, aponta também o etimólogo que o adjetivo **livre** que deriva da mesma raiz semântica, é “aquele que pode dispor de sua pessoa e não está sujeito a algum senhor” (CUNHA, 2007, p.478).

Observamos, assim, que os termos “livro” e “livre” guardam profunda afinidade conceitual desde a origem. O substantivo e qualificativo designam a natureza peculiar da atividade do escritor, tal qual expressa Osman Lins quando diz que “O homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo” (LINS, 1979 p. 203), ou ainda quando nos lembra que, no manejo com as palavras, o escritor não pode prescindir da postura aberta que a escrita confere, pois “A liberdade é o seu clima” (LINS, 1977 p. 43).

Em *A necessidade da arte*, Fischer diz que o homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si (1971, p.13). Este anseio se cristalizou progressivamente com o uso de registros escritos. Conforme Campbell (2015), o primeiro sistema de escrita foi desenvolvido 5.500 anos atrás, em Uruk, na Mesopotâmia antiga, para fazer registros simples de transações financeiras. Assim, a escrita teria se desenvolvido para atender uma necessidade específica, a econômica, depois assumindo uma função bem mais abrangente de resguardar a memória coletiva (função conservada durante muito tempo pela tradição oral dos *aedos*).

Desde o reinado de Assurbanípal, observamos o anseio humano de coletar o conhecimento, de reuni-los de forma sistemática, o que propiciou o surgimento das bibliotecas. Da tradução grega para o vocábulo latino *líber*, obtemos a palavra *βιβλίον*, da qual deriva os termos bíblia e biblioteca. Para Warburg, a biblioteca era memória, mas memória organizada (GOMBRICH, 1970 *apud* Manguel, 2006 p. 169).

A imagem desenvolvida por Sartre de que uma biblioteca é o mundo colhido num espelho¹ nos lembra como a escrita é capaz de produzir sínteses. Utilizando-se da mesma imagem, afirma Manguel:

Se toda biblioteca é um espelho do universo, então todo catálogo será espelho de um espelho. Na China, a ideia de arrolar todos os livros de uma biblioteca entre as capas de um único livro foi imaginada quase desde o início, ao passo que no mundo árabe ela só se tornou corrente no século XV, quando catálogos e enciclopédias muitas vezes levavam o nome de *Biblioteca* (MANGUEL, 2006 p.52).

Com frequência, em *As mil e uma noites*, o rei manda grafar as histórias narradas por Sherazade para que sirvam de exemplo aos “séculos vindouros”. A força que emana de tais narrativas é tal que, por vezes, o monarca comenta que elas deveriam ser gravadas no interior da pálpebra, como a dizer que elas jamais deveriam ser perdidas de vista. Os livros depositários de tais histórias é o objeto que guarda, em potencial, o gérmen que pode mudar o comportamento humano, subverter regimes autoritários, tirar o leitor do lugar comum de aceitação do cotidiano. Por isso os livros são, ao mesmo tempo, objeto de tanta deferência por parte de livres pensadores, mas de repúdio por parte de tiranos.

Em *Um general na biblioteca*, de Ítalo Calvino, uma comissão liderada pelo general Fedina tem como missão escrutinar a biblioteca de Panduria a fim de selecionar e expurgar livros que contivessem opiniões contrárias ao prestígio militar. Jamais tendo experimentado o prazer da leitura, a comissão de Fedina passa por verdadeira revolução conceitual à medida que seleciona os livros. A condenação cede lugar à dúvida, à investigação e, por fim, ao fascínio diante daqueles papéis. Quanto mais se lê, maior a necessidade de completar as frestas que se abrem à vontade de aprender, maior a quantidade de livros a conservar. O desejo de reunir a totalidade do conhecimento humano em um só lugar, em uma biblioteca, por exemplo, estende-se pela noite dos séculos. Lembra-nos Osman Lins que o monarca Assurbanípal:

¹ Os livros foram meus passarinhos e meus ninhos, meus animais domésticos, meu estábulo e meu campo; a biblioteca era o mundo colhido num espelho; tinha a sua espessura infinita, a sua variedade e a sua imprevisibilidade. SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964 p. 37

[...] fundou uma biblioteca real no seu palácio de Nínive e enviou escribas a todas as partes do reino para copiar as obras antigas. Depreende-se, porém, através de muitos documentos, diferir de seus antecessores; um texto do rei, alusivo à escrita, declara que nenhum dos monarcas antes entronados aprendera essa arte. Exemplo semelhante ao de Carlos Magno que estabelece, nos fundamentos da organização estatal, ao assumir o cetro, o apreço à cultura, fazendo-se rodear de homens eminentes (LINS, 1974 p. 195).

O magno conquistador empreende ações práticas na administração do porto de Alexandria a fim de garantir a coleta de todo e qualquer material escrito. Assim, com um decreto real, determina que

todos os navios que parassem em Alexandria tinham de entregar todos os livros que estivessem levando; esses livros eram copiados e os originais (às vezes, as cópias) eram devolvidos aos seus donos, enquanto as duplicatas (as vezes os originais) eram mantidos na biblioteca (MANGUEL, 1997 p. 217).

Muitos soberanos, no entanto, não souberam guardar a devida veneração pelo conhecimento, pela história, nem pelo acervo das bibliotecas. Em momentos críticos, como na Idade Média, os censores da (Santa?) Inquisição, achando insuficiente incinerar os livros considerados heréticos, queimavam também os autores. O embate entre nações, a luta de interesses, não raro, termina na aniquilação cultural do vencido. A destruição dos registros escritos de uma sociedade participa da obsoleta técnica de dominação que consiste tanto no apagamento da identidade erigida pela população local, como na imposição da cultura do dominador. Este tipo de conduta, provavelmente, levou à destruição da biblioteca de Alexandria pelos árabes:

Quando o emir Amr ibn al-s tomou a cidade [...] enviou uma carta ao califa Omar perguntando o que deveria fazer com a biblioteca, e recebeu a seguinte resposta:

Se o conteúdo dos livros estiverem de acordo com o livro de Alá, então não temos necessidade deles, pois o livro de Alá é mais do que suficiente. Se, por outro lado, eles estiverem em discordância com o livro de Alá, não há necessidade de preservá-los. Prossiga, então, e os destrua (CAMPBELL, 2015 p. 46),

Embora este relato tenha chegado a nossos dias como lenda, nem por isso deixa de ser verossímil. Exemplo deste tipo de ato ocorreu tanto com obras astecas no México, por ordem de Juan Zumárraga, como na Alemanha nazista.

Observamos em *Fahrenheit 451*, filme de François Truffaut (1966) baseado no livro de Ray Bradbury (1953), o embate acerca da influência dos livros. Logo na cena de abertura, damos-nos conta de que o filme transcorre no futuro: o céu é cortado por uma nuvem de antenas que dão ao espaço o aspecto de uma floresta ressequida. Infere-se da imagem o poder da mídia na sociedade retratada. Ao soar um alarme, a advertência de perigo iminente, o corpo de bombeiros é acionado e segue para a cidade. Os “soldados do fogo” vão em direção a uma casa comum, onde realizam uma minuciosa revista (como se ali estivesse escondido um malfeitor ou criminoso de alta periculosidade) e encontram o inimigo oculto em uma luminária. Trata-se de *Dom Quixote*, de Cervantes, que recebe um close instantâneo da câmara, antes de ir para a fogueira. Só então nos damos conta da contradição presente nesta organizada sociedade em que a função dos soldados do fogo é incendiar, queimar todo e qualquer livro, mesmo que desconheçam o conteúdo.

Se fosse possível à câmara dar outro zoom e colocar em primeiro plano o capítulo 6 de *Dom Quixote*, veríamos ali a mesmíssima execução. Há um complô entre a sobrinha, a criada, o cura e o barbeiro para incinerar a biblioteca do pacato senhor Quijana, que aos 50 anos de idade decidiu tornar-se cavaleiro andante, inspirado nas histórias de cavalaria que lia como um alucinado. Enquanto ele descansa da malsucedida primeira viagem, os quatro lançam às chamas sua biblioteca, julgando que, na falta dos livros, Dom Quixote recuperaria a lucidez². De muitos livros jogados janela abaixo, poucos escaparam, ou seja, apenas aqueles que tiveram a sorte de coincidir com o restrito gosto do cura e do barbeiro, os quais, apesar de tudo, são leitores. A maioria dos livros, no entanto, não consegue

² Não é por acaso que uma das primeiras citações em ARCG é justamente esta obra de Cervantes, uma vez que a escritora Julia Enone e sua personagem Maria de França passam por internações manicomiais.

perdão desses censores e, por isso, vão parar na fogueira. Em 1933, sob o comando de Adolf Hitler, várias cidades alemãs incineraram as obras de Albert Einstein, Freud, Marx, Brecht (a lista é imensa). Teria ardido nas chamas até mesmo a obra do autor recém premiado com o nobel de literatura Thomas Mann. É no mínimo estranho que exemplos dessas fogueiras que pretendem queimar a liberdade existam ainda no século XX, depois de incríveis avanços nas áreas tecnológica e científica. O tempo é o natural devorador da matéria, por isso, inquieta pensar que o ser humano (num gesto racional?) possa ser mais feroz que a força da natureza. Lembra-nos Campbell da fragilidade material dos registros escritos quando assevera que os livros:

[...] são escritos pelos vivos para vivos, mas com o passar do tempo, uma biblioteca inevitavelmente torna-se um armazém de pensamentos e conversas de mortos e entre mortos. E se os próprios livros se desintegrarem, ou forem destruídos, os pensamentos e memórias, e nosso senso de cultura que os guardava, ficarão perdidos (CAMPBELL, 2015 p. 37).

A obra literária lembra um palimpsesto que agrega vários níveis de leitura e escrita. Podemos dizer que nas obras de maior envergadura artística há sempre remissão a autores precedentes, que “ler um autor antigo nunca é ler apenas este autor [...] o corpo de seus escritos não é mais do que o núcleo de um enorme conjunto que compreende tudo o que foi escrito a respeito” (BUTOR, 1974 p. 200). Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*³, última publicação de Osman Lins, a temática central gira em torno da escrita como um elemento rizomático que se desdobra e irradia-se em muitos níveis; “A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 2005 p.63).

ARCG é narrado por um professor de História Natural, cuja identidade nunca é nomeada, e agrega também a narração de Maria de França, personagem central da escritora Julia Enone, amante do professor e falecida em 1973, ou seja, um ano da confecção do diário. O entrelaçamento das vozes narrativas que costuram ARCG turva o entendimento, se nos portamos como leitores descuidados. Como afirmou a pesquisadora

³LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Companhia das letras: 2005. Doravante citado também pela sigla ARCG.

Francismar Ramirez Barreto a respeito desta última obra de Lins, estamos ante “o romance da dificuldade” (2014, p. 225)⁴. Sim, a obra de Osman Lins tira-nos da condição de leitor receptor, aquele que aceita tudo prontamente, e nos faz trilhar a categoria de leitor desconfiado.

A obra mostra-se permeada de segredos, sendo, portanto, dificultoso afirmar, numa primeira leitura, qual a essência dos elementos narrativos que surgem como reflexos especulares cuja mirada não descortina o objeto real, senão mais um objeto refletor. Poderíamos até dizer que, durante boa parte das investigações, permanecemos circunscritos em um labirinto de imagens virtuais. Empreendemos uma busca pela decifração, já que a leitura é ela mesma um processo de desvelamento. Para Alberto Manguel, a leitura não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal (MANGUEL, 1997 p. 54), daí a relevância de que o texto escolhido seja, ele próprio, um “deflagrador de sentidos”. Michel Butor nos lembra que

É muito importante que o romance comporte ele mesmo um segredo. O leitor não deve saber, desde o início, de que modo ele terminará. É preciso que uma mudança aí se produza para mim, que eu saiba ao terminar algo que eu não sabia antes, que eu não adivinhava, que os outros não adivinharão sem ter lido (BUTOR, 1974 pp. 65-66).

Neste romance de Osman Lins, o leitor defronta-se com um “objeto heterogêneo” (LINS, 2005 p. 63), cuja coerência interna relaciona e intersecciona eixos temáticos com precisão tal, que chegamos a duvidar das palavras do autor quando afirma em entrevista que:

Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver este esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. *A rainha dos Cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário de tal forma que os trechos do diário que chegam ao leitor são datados exatamente do dia em

⁴ RAMÍREZ BARRETO, Francismar. 'O romance da dificuldade'. In: Hazin, Elizabeth. (Org.). *Linscritura: Limiães da Escrita Osmaniana*. 1a.ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial Ltda., CNPq, 2014, v. p. 225-237.

que estavam sendo escritos. Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos com ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. Uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou da obra determinadas sequências que não estavam previstas inicialmente. Quer dizer, é um livro cuja composição foi exposta declaradamente ao tempo.[...] *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma estrutura que, sem se recusar as preocupações com o universo e o eterno, está mais voltada para o cotidiano, para o temporal, para o efêmero (LINS, 1979, p. 246).

Esta declaração sugere uma aleatoriedade invadindo a construção da obra, mas a complexidade do romance nos leva a crer que o autor, preocupado em não “repetir caminhos feitos”, buscou agregar à astuciosa máscara romanesca conteúdos veiculados na imprensa de massa, quais sejam: notícias de jornal (escritas e televisivas) e de revistas (literárias, político-econômica e sociais de circulação semanal). Além disso, inseriu fragmentos do cancionário popular brasileiro e do hinário cívico do país, todos jungidos a outros inúmeros textos da tradição literária, sendo estes últimos, aqueles em que centramos esta pesquisa.

Esta miscelânea arditamente articulada nos remete ao testemunho do autor empírico que, em diferentes momentos, reforça a necessidade de planejamento das obras que empreende, motivo pelo qual é preciso observar com cautela o uso de gêneros textuais que remetem à noção de improviso, sobretudo o gênero diarístico do qual o narrador de ARCG lança mão. Afirma Lins:

Não improviso praticamente nada, estou, como escritor, sempre fazendo planos abrangendo períodos extensos; e esses planos, desde a minha juventude, por assim dizer, não mudam de rumo. Orientam-se a construir uma obra literária realizada com seriedade (LINS, 1979, p. 257).

Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar, como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel ou no espírito um plano para a obra a ser realizada. (LINS, 1974 p. 49)

O ato da escrita de um autor tem a ver com o exercício solitário de um capital simbólico, com o uso intencional que imprime à obra. Declara Osman Lins, a respeito dos escritores e seus romances, “[...] não os escrevemos sem fortes razões para fazê-lo” (LINS, 1979 p. 63). Diferente do esquema quase cartesiano de *Avalovara* (LINS, 2005 p. 63), cuja ordenação se dá pela passagem de uma espiral sobre as letras inscritas no quadrado mágico que encerra a frase palindrômica SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS (cada uma das oito letras representa uma linha narrativa que progride numericamente a cada volta da espiral), o leitor em ARCG é apresentado a um romance escrito em forma de diário cuja abrangência cobre o período de dois anos (incompletos). Pensando na liberdade formal concernente ao gênero diarístico, temos impressão de que o autor se serviu de uma estrutura completamente aleatória. Osman Lins afirma que “Sou um escritor consciente, um ficcionista que julga conhecer ser ofício. Mas faz parte desse conhecimento saber que, na elaboração de uma obra, operam muitas forças. O espírito humano é misterioso e cheio de artimanhas. Como poderia a criação artística fugir a isto?” (LINS, 1979 p.265) Assim, mesmo que estejamos diante de esquema passível de afetação por eventos do cotidiano e acontecimentos da vida ordinária, como é o caso do diário, subsiste, no processo criativo do autor o senso de ordenação que preside seu trabalho literário. ARCG insere-se no projeto do escritor, o qual defende em sua obra ensaística que

A obra literária, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue (LINS, 1974 p. 48).

Não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abduco de minha lucidez; do que escrevo está banido o acaso (LINS, 1974 p. 17).

Esta lucidez aparece em ARCG em forma de concisão, concatenação de ideias e convergência destas para a obra. Daí que, sem excluir a poesia, observamos que “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra construída mais com a inteligência” (LINS, 1979 p. 234). O fio pelo qual seguimos para a observância desta coerência interna parte da premissa de que há uma biblioteca inserta no romance e, para esta, converge a

amplitude dos fios temáticos da narrativa, pois grande parte dos assuntos tratados orbitam em torno do universo da escrita.

Desde a primeira leitura de ARCG realizada com o Grupo de Pesquisas Osmanianas, em 2009, observamos a existência de fendas que dificultavam a compreensão da obra. Estas fendas advinham da falta de contato com grande parte do acervo literário citado na obra, resultado tanto de uma formação literária fraca quanto da dificuldade de acesso à cultura.

Após leituras consecutivas da obra, observamos a necessidade de fazer um levantamento metódico de todas as obras referidas em ARCG. Para isto, foi criada uma lista em que se separava, por meio de colunas, o título da obra, o autor e o dia em que fora citado no diário do professor. A primeira lista, elaborada em 2010, abrangia 68 obras; a última, embora abarque em torno de 100 obras, não nos permitia afirmar que abrangesse a totalidade de referências, pois só integram o conjunto por trazerem todas as características necessárias à sua identificação bibliográfica. Existe, porém, outras obras no acervo que o autor aponta, marcadas pela incerteza, que impossibilitam a decifração total, e que resguardam, por isto mesmo, a ponta de mistério necessária à outras leituras, já que Osman Lins camufla as fontes referencias que utilizou na confecção da obra pois ora ele atribue a autoria de um escritor a outro, ora mantém a veracidade autoral e substitue o título da obra ou modifica o local de publicação ou ano, por vezes cria uma citação imaginária cuja autoria ele aponta como possível devido ao estilo do autor.⁵

A cada releitura, a sensação de que o objeto crescia, mas também se mostrava mais claro e mais elaborado, orientou-me a rota das leituras. Queria encontrar o *modos operandi* que se escondia na criação osmaniana. É bem verdade que busquei, por muito tempo, encontrar uma “fórmula Osman Lins” de escrever, mas vi que as referências constituíam um universo que precisava conhecer. Sistematizei esta busca como a ordenação de uma biblioteca.

Assim, tentamos devassar mais ARCG a partir das referências bibliográficas alí distribuídas, as quais aparecem no romance sob forma de citação direta, alusão,

⁵ A citação é imaginária, unindo fragmentos de Dickens e de Maugham. Que romancista, entretanto, não reconhece aí o ofício de contar, a união com o leitor e a ânsia de ser ouvido longe do tumulto do mundo? (LINS, 2005 p.89)

referências cruzadas, em uma rede de alusões que inclui desde autores clássicos a críticos e teóricos da literatura, desde textos consagrados pela tradição, a autores que beiram o anonimato. Usando formas verossímeis de intertextualidade, o autor mescla um conjunto de obras reais (identificáveis pela autoria, pelo título da obra ou fragmentos de citação) com obras totalmente fictícias ou de caráter incerto: ora a autoria aparece trocada, ora o é o título ou a editora, e, por vezes, trechos inteiros são integrados ao texto sem qualquer tipo de referência. Com isto, podemos dizer que esta tese, “A biblioteca inserta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, abrange, também, uma biblioteca incerta.

Dentre as muitas obras referidas no romance de Lins, algumas aparecem, por vezes, duplicadas ou desfiguradas (desfeitas e refeitas). Na linha T de Avalovara, Lins afirma; “corto, cruzo e misturo”. Este é motivo pelo qual nem todos os textos citados são de fácil verificação, resguardando para a maturidade do leitor o reconhecimento de muitas obras alí insertas. Lembremos, aqui, as palavras de Manguel:

Ler é cumulativo e avança em progressão geométrica: cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes. [...] Existem aqueles que, enquanto lêem (sic) um livro, recordam, comparam, trazem à tona emoções de outras leituras anteriores, observou o escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada. Trata-se de uma das formas mais delicadas de adultério (*apud* MANGUEL, 1997 p. 33),

Estas referências distribuídas na narrativa de ARCG transmitem uma impressão de estarmos diante de um jogo de espelhos conjugados, sem que saibamos, ao certo, donde procede a imagem vista - se do objeto, se de um espelho. Para chegar a uma maior concretização do tecido narrativo construído pelas diligentes mãos do escritor, é preciso realizar uma *arqueologia literária*, uma incursão na biblioteca do romance, pesquisar, sob a pele das palavras, as “cifras e códigos”⁶. O leitor não pode, simplesmente, automatizar os olhos a percorrer palavras, aceitar todo escrito como uma criança deslumbrada com fogos de artifício. Precisa deixar a escrita sulcar abismos na sua mente, ver a *poiesis* explodir em signos e vir impregnar-lhe os olhos, pois

⁶ ANDRADE. Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003 p. 118.

só em palavras o espírito fala sua própria língua. Só com a palavra poética conquista toda liberdade, acima do conceito, da doutrina, da lei. As técnicas não são em si mesmas um objetivo, nem continuidade. São expedientes da memória. Nesta repousa a consciência individual de sua identidade sobre todas as mudanças. A tradição literária é o meio pelo qual o espírito europeu preservou sua identidade através dos milênios (CURTIUS, 1996 p. 481-482).

Esta tese tem como objetivos: entender como as obras citadas no livro de Osman Lins elucidam o gênero romanesco; de que forma elas o reinventam; ainda, de que maneira atuam na formação de novos leitores de romance; enfim, procuramos observar em que medida tais obras, ao serem retomadas em um romance de envergadura como ARCG, podem contribuir para a manutenção de uma viva memória cultural e literária. Para isto, dividimos o trabalho em cinco eixos temáticos: *a situação narrativa*, em que é trabalhada a ideia de um livro construído em camadas; *o enredo*, em que dividimos os planos do narrador e da romancista; *o espaço*, onde elaboramos a ideia de fusão e de cidades justapostas; *o tempo*, em que traçamos limites cronológicos da narrativa, e, por último, *os personagens*, que corresponde ao estudo do processo de criação e representação dos personagens do romance.

Assim como um mosaico, uma escultura, uma ferramenta de trabalho e até uma cidade inteira (como é o caso de Pompéia) podem permanecer perdidos durante séculos até que sejam reencontrados por um pesquisador, ou um curioso, ou devido a ‘uma conjunção feliz de circunstâncias’, também a obra literária guarda em si infinitas possibilidades de interpretação, talvez por isso a literatura sirva como instrumento para áreas de pesquisa que dela se servem como fonte ou inspiração, desde historiadores, psicanalistas, geógrafos, arqueólogos, linguistas e filósofo entre outros.

A obra de arte literária permanece um campo inesgotável para pesquisa, conforme atravessa séculos, ela granjeia novos leitores e por isso novas interpretações. O pesquisador, de certa forma, “escava” o texto em busca de raízes que liguem sua contemporaneidade a outras culturas, outros seres humanos distantes no tempo e/ou no espaço ou simplesmente ao mistério, talvez por isso, ao ler *A Rainha dos Cárceres da Grécia* fomos impelidos, desde o começo, a buscar as bases e referências de que Osman

Lins se serviu para tecer este romance. A cada descoberta do aproveitamento literário utilizado pelo autor de ARCG, sentimo-nos tal qual os arqueólogos que encontraram na cidade de Zeugma o mosaico da figura abaixo no qual vemos desvelar-se, entre escombros, as musas que propiciam as artes.



Foto 1. Mosaico encontrado por arqueólogos da Universidade de Ankara em 2014, na região da Turquia, batizado como “A casa das musas”⁷

⁷ Consultado em: <http://hypescience.com/mosaicos-de-2-000-anos-de-idade-sao-descobertos-na-turquia-antes-de-serem-perdidos-em-inundacao/>

CAPÍTULO I - A SITUAÇÃO NARRATIVA

1.1 Um livro em camadas

ARCG, em sentido amplo, é uma meditação sobre a arte do romance. O livro é estruturado em camadas narrativas que se interpenetram. Nele, um professor de Ciências Naturais escreve um diário no qual analisa o legado da escritora Julia Marquezim Enone, manuscrito inédito chamado *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Tanto o ensaio do professor quanto o livro de Julia estão integrados no livro de Osman Lins, que é o livro que temos em mãos, também chamado de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A duplicidade dos títulos obsta o discernimento imediato das camadas narrativas da obra. Esta construção especular em camadas mantém os planos narrativos velados e o leitor em estado contínuo de entendimento provisório, pois a verdade parece sempre escapar ao observador ou deslocar-se, como em um espelho. Esse ir-e-vir da verdade parece “ferir a golpes de estilete” (LINS, 2005 p. 36) os olhos do leitor a qualquer descuido interpretativo.

Na obra de Osman Lins, este professor, cujo nome desconhecemos, e que identificamos apenas pela profissão, estuda um os manuscritos de romance redigido por Julia Enone. Antes de morrer, esta mulher teria escrito um romance repleto de inovações formais para o qual não obteve editor. Este legado ficou a cargo do referido professor, em cuja companhia o romance teria sido escrito.

Em ARCG, as discussões que envolvem a escrita e a leitura são os temas axiais que costuram os demais temas aí encontrados, e servem como subsídio para as análises do professor. Em *O evangelho na taba*, Osman Lins resume a situação narrativa do romance em estudo:

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o personagem sem nome é professor secundário de ciências naturais, **apaixonado por leitura**. Vive em São Paulo, hoje, e, para preencher o vazio de sua solidão começa a escrever uma meditação sobre um livro. A autora, uma certa Julia Marquezim Enone, do Recife, ainda jovem e com a vida bastante

acidentada, encontra esse professor de São Paulo. Até então, que se saiba, nada escreveu. Trabalhou no INPS⁸ e esteve internada num hospício. Ele convida Julia para morar em São Paulo e ela aceita. Na companhia dele é que escreve um livro, cujo título é *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sobre uma empregada doméstica meio louca, que pretende certo benefício no INPS, sem jamais conseguir. Sua luta é contra o inferno da burocracia previdenciária, coisa que os jornais abordam todos os dias. Escrito o livro, Julia morre e o professor começa a preencher seu vazio (LINS, 1979 p. 236-237).

Para não deixar o trabalho de Julia no anonimato, o professor tenta, pela terceira vez, a publicação da obra, mas sua tentativa também é malograda (a própria Julia já teria recebido duas recusas). Devido ao fracasso editorial do romance, o professor se propõe a escrever um ensaio sobre o mesmo. Sua intenção é obter, via ensaística, um público para a obra da amiga (e ex-amante). Definido o objetivo, ele ainda oscila na escolha da forma textual que empregará ao seu estudo, por fim decide usar o gênero diarístico.

1.1.1 O diário

Ao folhearmos as primeiras páginas de ARCG não encontramos qualquer tipo de abertura, prefácio, introdução ou prólogo, nada que prepare o leitor para o conteúdo que se segue, não há sequer epígrafe ou dedicatória, ao abrirmos a primeira página já nos deparamos com o texto, ele mesmo. Até aí, nada de novo, na primeira leitura de qualquer obra, encontramos-nos como visitantes em casa desconhecida.

Se o leitor tem como hábito demorar-se na exterioridade de um livro para decidir se optará por este que observa em detrimento de outros que anseia ler, ou ainda, se procura sondar parte do segredo ali resguardado, ficará ante ARCG sem saber nada a respeito do caminho que começa a trilhar. A ficha catalográfica situa a obra na categoria romance, mas o que se observa é que o texto é um conjunto fragmentado de anotações escritas em forma de diário. Estas notas aparecem precedidas por entradas de calendário, são narradas do presente do indicativo e enunciadas em primeira pessoa, tal como se procede na escrita

⁸ Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), hoje em funcionamento como Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

de diários. Abrimos a obra no intuito de ler um romance e nos deparamos com um diário delimitado por uma marcação temporal que especifica dias, meses e anos.

Observa-se na primeira anotação, referente ao dia 26 de abril de 1974, que o professor-narrador realizava anotações progressas. A data que marca o primeiro contato do leitor com reflexões do professor não coincide com a primeira nota do diário, esta é impossível de se definir conforme podemos depreender a partir da exposição de motivos do professor: “**muitas vezes**, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei **aqui** a intenção de ocupar as horas vagas” (LINS, 2005 p.7). O termo “aqui” refere-se, naturalmente, ao diário, a frequência expressa no “muitas vezes” indica-nos que o professor fez mais de uma anotação. A confirmação de que este diário contém anotações prévias ganha reforço em outra nota situada no dia 2 de dezembro, em que o professor confessa não ter planejado um estudo literário, mas que tinha um hábito de leitura regular, sistematizado em seus diários: “nem sequer estive nos meus planos escrever, a não ser estes **cadernos (íntimos?)**, onde há **mais de vinte anos** comento os livros que leio (LINS, 2005 p.8, *grifos meus*)

O professor escolhe o diário como gênero textual para elaboração de suas ideias com a justificativa de que este gênero favorece a aproximação do leitor. Acrescenta-nos este professor que sua área de trabalho está distante dos profissionais que trabalham com a palavras, que suas apreciações literárias baseiam-se no amor que nutre pela leitura. Podemos dizer que o professor coloca sua atuação em ciências como anteparo para camuflar sua habilidade como estudioso de literatura. No registro do diário há esparsas referências à história natural, sua área de trabalho, ao passo que aquelas ligadas à escrita comparece praticamente do início ao fim.

A escolha do gênero diarístico que abriga um ensaio é uma artimanha que mescla a rigidez concernente ao ensaio com a informalidade própria do diário, e é assim justificada pelo professor:

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 ardid de um texto que de certo

modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos).

Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em conseqüência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram (LINS, 2005 p. 14)

Esta justificativa elaborada pelo professor para uma mescla dos gêneros diarístico e ensaístico antecipa o desenvolvimento de um percurso didático que se desenvolverá ao longo de toda a obra. Temos, com isso, não apenas junção de dois gêneros narrativos (diário e ensaio), mas também uma amostra de como um escritor molda sua obra com múltiplas ferramentas. Ao integrar os comentários de obras literárias ao estudo realizado sobre o manuscrito de ARCG, o professor agrega à fruição da leitura os conteúdos teóricos. A fluidez entre gêneros textuais que aparecem em ARCG ganha relevância quando se tem em mente que a obra de Osman Lins é, acima de tudo, um estudo sobre a arte romanesca. Com isto, não só a mistura de gêneros como também o debate sobre os elementos literários pertinentes a cada um contribuem para a formação do leitor que frui a obra.

Ao ser questionado por Esdras do Nascimento se seu livro era um romance sobre romances, Osman Lins responde que ARCG “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 este anima o texto” (LINS, 1979 p. 250). De fato, observamos, em ARCG, que, embora o professor não seja um profissional da área literária e, por vezes, até se mostre avesso aos críticos literários e estetas, sua participação como leitor e divulgador da obra de Julia atua na formação de outros leitores.

Sob uma máscara ficcional de um simples leitor, pretensamente isento e lúcido, Osman Lins cria um narrador-personagem que envereda-se no aprofundamento de questões teóricas. Há no diário do professor-narrador uma discussão sobre os diversos elementos que compõem uma narrativa. Tópicos fulcrais como o estudo do tempo, espaço, personagens, enredo, narrador e foco narrativo, ganham uma dimensão metanarrativa. Ao conceituar, aproximar, opor e singularizar o manuscrito de Julia Enone

em relação à outras obras, o professor ensina, de forma indireta, teoria da literatura. Embora este não seja o objetivo do professor, sabemos, como leitores de Osman Lins, que toda sua escrita problematiza elementos teóricos.

A junção de gêneros aparentemente isolados acresce ao texto vozes consonantes e dissonantes, trazendo para a própria forma do texto a multiplicidade temática que ele abriga. Esta elaboração múltipla e singular realizada por Osman Lins parece-nos uma materialização daquilo Montaigne aponta em seus *Ensaaios* (uma das obras que integram ARCG) como meta: captar o movimento “desigual, irregular, e múltiplo” (MONTAIGNE: 1996)⁹ da vida. Embora ARCG aponte no fundo para uma só coisa, a reflexão sobre leitura e escrita, o tratamento formal e estilístico empregado por Lins consegue harmonizar vários gêneros textuais em um todo harmônico.

Assim, o ensaio do professor sobre o livro de Julia se apresenta na forma de um diário. Além de fazer um uso específico do diário, usado-o para suavizar a densidade de um ensaio, o professor compara o seu diário ao de escritores como André Gide, Machado de Assis e Goethe. Ao passo que estes três autores elegem uma musa para seus escritos, o professor eleva à categoria de herói o próprio livro que estuda. Desviando-se de uma produção se restrinja ao meramente biográfico, o professor lança o foco para a produção da escritora.

Os diários citados em ARCG servem como contraponto e aprofundamento do diário do professor. Sistematizamos na forma de uma tabela os autores e obras que aparecem nas referências do professor, mantivemos a sequência de aparição no diário :

	Data no diário	Autor/Obra	Pag.
1.	12.06.74	MANSFIELD, Katherine. <i>Diários e cartas</i> . Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.	13
2.	15.07.74	GOETHE, Johann Wolfgang von. <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i> . Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	14

⁹ MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. Coleção Os Pensadores Vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1996 p.165.

3.	15.07.74	ASSIS, Machado de. <i>Memorial de Aires</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2003.	14
4.	15.07.74	GIDE, André. <i>A sinfonia pastoral</i> . Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1985.	14
5.	15.07.74	GOETHE, Johann Wolfgang von <i>Viagem à Italia</i> . José Olympio, 1959.	15
6.	10.07.75	DEFOE, Daniel. <i>Um diário do ano da peste</i> . Tradução de Eduardo Serrano San Martin. Porto Alegre: L&PM, 1987	164
7.	10.07.75	DÜRER, Albrecht. <i>Diário de viagem aos países baixos</i> . [S.l.: 1520].	164

Tabela

Podemos dividir estes diários em dois grupos: um real e um fictício. o primeiro, que abrange as obras citadas nos itens 1, 5 e 7 são diários que expressam as experiências vividas por seus autores acerca de determinados períodos de suas biografias; os que se encontram nos itens 2, 3 e 4 são diários fictícios. Tanto o jovem Werther, quanto o conselheiro Aires e o pastor apaixonado criado por Gide são personagens relatam suas desditas amorosas em um diário, o tom confessional centrado na subjetividade de experiências concede a estas obras uma verossimilhança tão grande que alguns leitores chegam a confundir as personagens da obra com seus respectivos autores. Ainda no grupo de diários fictícios, temos o relato de Daniel Defoe (item 6) que analisamos à parte porque difere dos demais na temática abordada, mas aproxima-se de ARCG no plano formal.

Tanto ARCG como o *Diário do ano da peste* são criados a partir de uma extensiva pesquisa bibliográfica. Como Lins, Daniel Defoe não elege uma musa, mas uma temática. Defoe volta-se para a discussão de uma temática social e histórica: a peste bulbônica. Mais conhecida como peste negra, esta epidemia assolou 2/3 do contingente populacional europeu durante a idade média. A falta de profilaxia e os efeitos devastadores da peste fizeram dela assunto para muitos narradores, como os efebos de Boccaccio em seu *Decamerão*, citado em ARCG, cujas histórias contadas como passatempo durante uma fuga da peste. Embora o autor Daniel Defoe não tenha vivido durante uma destas epidemias, conseguiu recriar com perfeição o ambiente devastado pela peste e aí situou sua narrativa de seu diário. Conforme afirma Anthony Burges na introdução da obra de Defoe: “Suas novelas são demasiadamente novelas para se parecerem com novelas. São

lidas como vida real. A arte está demasiadamente escondida para se parecer com arte e por isso a arte é frequentemente negligenciada” (DEFOE, 1987 p. 6). Defoe obtém em *Diário do ano da peste* “uma imaginativa recriação de um tempo passado, onde o narrador é uma personagem inventada” (DEFOE, 1987 p. 15), mesmo expediente usado por Osman Lins na criação do professor-narrador de ARCG.

O professor esforça-se para provar que livro de Julia e ele são reais, o que nos leva a pensar justamente o contrário. Encontramos entre as notas do professor uma reflexão, situada a 28 de outubro do diário, sobre a ficcionalidade da escritora Julia Enone, da obra que ela produziu, bem como da criação do próprio narrador:

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

Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? (LINS, 2005 p. 55).

Esta anotação antecipa a declaração do professor situada no último dia do diário na qual afirma que tudo é “jogo e fingimento”.

1.1.2 O ensaio

Enuncia o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* que empreenderá um estudo (não isento de paixão) sobre a obra da escritora Julia Enone. O projeto do professor é realizar um ensaio sobre os manuscritos de Julia. Seu trabalho persegue o fantasma consubstanciado no cerne de tais manuscritos, cujos trechos, apenas por fragmentos, podemos entrever.

Além do manuscrito de ARCG, o professor guardou consigo o arquivo pessoal da escritora composto de recortes de jornal, discos, anotações, desenhos e cartas sempre

referidos como “Dos papéis de JME”. Todo este material reforça a verossimilhança baseada na a ideia de que ele de fato produz um ensaio sobre uma obra literária, mas o livro de Julia só existe na diegese, é um livro fictício.

Para a elaboração do seu ensaio, o professor empreende um estudo comparativo entre o manuscrito de Julia (ARCG) e diversos outros textos com vistas a explicitar os componentes que entram na elaboração de um romance. Para cada temática abordada, há um conjunto de obras que lhe serve de referência. O cotejo entre o livro de Julia e tais referências propicia ao leitor o entendimento dos conceitos inerentes a arte literária e serve, ainda, como exercício de leitura, de treino para uma percepção mais arguta daquilo que lê.

A partir do estudo empreendido pelo professor sobre o livro de Julia, podemos depreender como é relevante um certo nível de conhecimento cultural para manutenção de uma memória viva, e também a formação de leitores competentes, capazes de discernir entre os conteúdos da superfície textual daqueles que se encontram na base, pois na execução da obra o escritor “plagia, parodia, pasticha, monta, desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não se parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com ele” (BUTOR, 1974 p. 89), mas excesso de citações praticado em textos ensaísticos, teses, dissertações e em reportagens escamoteiam o pensamento do escritor.

O uso exacerbado do discurso alheio por vezes revela a pouca originalidade de um ensaísta. A dependência de figuras de autoridade para afirmar uma ideia pode, na verdade, esconder a fragilidade conceitual daquele que escreve. Lima Barreto ao criticar ao discurso vazio “sábios” da Bruzundanga, explica:

É sábio, na Bruzundanga , aquele que cita mais autores estrangeiros; e quanto mais de país desconhecido, mais sábio é. Não é, como se podia crer, aquele que assimilou o saber anterior e concorre para aumentá-lo com seus trabalhos individuais. Não é esse o conceito que se tem de sábio em tal país. Sábio é aquele que escreve livros com as opiniões dos outros. (BARRETO, 2006 p. 837)

O livro que o professor estuda, o manuscrito de Julia, é uma obra fictícia. Para as reflexões que embasam seu ensaio, ele serve-se de um grande número de obras literárias, nomeadas na introdução desta tese como *biblioteca*, por meio das quais exemplifica os elementos contituíntes da obra enoniana. Desta forma, o autor empírico, Osman Lins,

exerce um certo controle pedagógico da leitura, pois induz o leitor a crer na veracidade das informações fornecidas pelo professor-narrador. A erudição funciona, ao mesmo tempo, como chave interpretativa e como armadilha: o ensaísta, uma figura toda revestida de seriedade conceitual, usa, como arsenal teórico, um conjunto de referências embaralhadas que ora abriga obras reais, ora obras falsas, criadas por ele mesmo (como um aluno que tenta trapaçar o mestre).

O aprofundamento no estudos de textos citados propicia ao pesquisador uma melhor reflexão sobre o mundo, e seu trabalho pode, ainda, integrar o acervo cultural do país. Lemos nas palavras do professor que “Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo” (LINS, 2005 p. 8).

O professor criado por Osman Lins, diferente dos narradores que apenas reconta uma história para o público, prontifica-se a interpretar o romance de Julia a partir de um ensaio e para fazê-lo, escolhe a quiromancia como base teórica de sua análise. A ironia por trás deste projeto ensaístico revela-se quando o professor diz que citará diversos quiromantes famosos para prestigiar seu ensaio com “um vistoso simulacro de erudição, ornato indispensável ao gênero.” (LINS, 2005 p. 50.) Para melhor visualizarmos a quantidade os quiromantes citados pelo professor elaboramos a seguinte uma tabela com as personagens inspiradas em quiromantes, as obras que estudam o tema¹⁰, separados pela data do diário em que aparece a citação:

Data no diário	Autor	Obra encontrada	Pag.
6.10.74	Ronphile	obra não citada <i>Chyromancie naturelle</i> (1653), assinado sob o pseudônimo Ronphile, de autoria de Daniel de Rampalle	35
7.10.74	Gilles Lapouge	<i>Les pirates</i> . Paris, E.d. André Balland, 1969, p 73	38
7.10.74	CHEIRO, Lord Kitchner.	<i>O que dizem as mãos</i> . [S.l.:] Hemus, 1972.	37

¹⁰ Ficaram de fora desta tabela Patrício Tricasse, Gaspar Peucer e Rodolfo Goglenius que também teriam escrito sobre quiromancia.

7.10.74	SHERIDAN, Jo.	<i>O futuro em suas mãos</i> . Tradução de P. S. Werneck. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: 1971.	37
22.10.74	HELLWIG, Johann Ottonis Von.	<i>Die Hand, Zusammenfassung der Welt</i> . [S.l.: s.n.].	49
22.10.74	HELLWIG, Johann Ottonis Von.	<i>Hermaphroditisches Sonn und Mondskind</i> , Mogúncia. [s.n.] 1752.	49
22.10.74	HELLWIG, Johann Ottonis Von.	<i>Arcana Maiora</i> , Frankfurt [s.n.] 1712.	49
22.10.74	d'Arpentigny Desbarolles	obra não citada <i>La chirognomonie</i> (1843) obra não citada <i>La science de la main</i> (1865)	50
22.10.74	Adrien Adolphe Desbarolles.	obra não citada <i>Les mystères de la main</i> (1869).	50
24.10.74	Artemidoro de Éfeso	obra não citada de Artemidoro de Éfeso - geógrafo grego autor de 11 rolos de papiro considerados como os mapas mais antigos encontrados segundo os professores Claudio Gallazzi e Salvatore Settis, durante a inauguração de uma amostra deste material	51
24.10.74	Artemidoro de Daldis	ARTEMIDORUS, Daldiamus. <i>A interpretação dos sonhos</i> . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.	51
24.10.74	GETTINGS, Fred.	<i>Le livre de la main</i> . Paris: des Deux Coqs' d'Or, 1969.	51
29.10.74	Tomás de Aquino	obra não citada <i>Tratado da Pedra Filosofal</i>	57
	Tomás de Aquino	obra não citada <i>Tratado Sobre A Arte da Alquimia</i>	57
Data no diário	Autor não encontrado	Obra não encontrada	Pag.
7.10.74	Ashley Brown	<i>Parrot O Bonney</i> , Liverpool, Search Books, 1948	36
22.10.74	VERLAG, Patrick.	<i>A mão resumo do mundo</i> . Hamburgo, 1953.	49
22.10.74	Antologia	<i>Los profetas de las manos</i> . Antologia Azteca. Republica Dominicana: Editora Azteca .	50

Tabela – Estudiosos sobre quiromancia

A quiromancia é explicada como o estudo divinatório das linhas presentes na palma da mão. Observando uma coincidência entre o nome das personagens criadas por Julia e quiromantes ilustres (Alberto Magno, Nicolau Pompeu, Rônfilo Rivaldo, Pretty Parrot O), o professor passa a analisar o manuscrito por este viés.

A fragilidade desta abordagem mostra como é perigoso abordar uma obra literária partindo-se de uma teoria já formada. O esforço para encaixar, a todo custo, a obra de arte dentro de uma teoria gera o risco de mutilar sua singularidade artística. Esta armadilha teórica já aparece prevista nas “Notas sobre a técnica”, com as quais Osman Lins preparou para o romance:

O interessante é também se “meu” livro tivesse cinco partes. O que seria uma **espécie de armadilha para enganar o possível estudioso** da obra. Pois as 5 partes não estariam relacionadas com os 5 dedos da mão. Mas por que não dividir que não dividir “ambos” os livros em seis partes? 5 para os dedos e 1 para a massa da mão¹¹

[...] tratarei da divisão da obra em 5 capítulos ou partes. Por que essa divisão? Não se sente solução de continuidade. Mas é que a obra é planejada segundo a quiromancia. Cada parte faz alusão a um dos dedos da mão. Isso não surpreende. Trata-se de uma mulher do povo, de alguém que trabalha com as mãos. Ainda não é o momento de caracterizar essas cinco partes. Farei isto mais tarde mas a direção é essa, o que possibilitará variações curiosas. (LINS, Osman s.d., s.n)

Além do paralelo entre o nome das personagens e onomásticos de quiromantes ilustres, a divisão do livro de Julia em cinco partes ou capítulos apresenta-se como explicação simplificada de que, para cada personagem, haveria um dedo da mão relacionado. O professor afirma que “*A Rainha dos Cárceres da Grécia* remete-nos constantemente a princípios correntes na quiromancia, cada um dos seus cinco capítulos correspondendo a um dos cinco dedos.” (LINS, 2005 p. 51)

¹¹ LINS, Osman. *Notas sobre a técnica*. Este documento constitui-se de folhas datilografadas e excetos escritos à mão pelo próprio autor e integram o material sobre o livro [ARCG] depositado no Instituto de Estudos Brasileiros- IEB/USP. Tive acesso ao material por meio da Profa. Dra. Leny Gomes (UniRitter), que os recebeu da viuva do autor Julieta de Godoy Ladeira por ocasião do depósito no referido Instituto.

Ao analisar outros papéis deixados por Julia sob a forma de rascunhos, notas, folhas de jornal, o professor encontra um em que está esboçado o desenho de uma mão. Diante deste achado, ele conclui que Julia se interessava por quiromancia:

Não me apercebera, até hoje, dos traços a lápis vermelho, limitando, nas bases dos dedos, as proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus. As linhas rubras, antes invisíveis, tornaram-se brilhantes aos meus olhos e denunciam o interesse de J. M. E. pela quiromancia (LINS, 2005 p. 49)

Orientado pela coincidência entre os nomes dos três principais coadjuvantes masculinos do romance – Belo Papagaio (Pretty Parrot), Rônfilo, Nicolau Pompeu – e os nomes de quiromantes insígnies, tendo a acreditar que essa arte, ou ciência, ou impostura, orienta a construção da obra, dividida (arbitrariamente?) em cinco longos capítulos, evocando assim o número dos dedos. (LINS, 2005 p. 39)

Os grifos da autora encontrados no desenho da mão reforçam a teoria do professor, mas não provam que ela é verdadeira. Se buscarmos a correlação entre dos dedos, seu valor astrológico, a ação das personagens centrais e os capítulos do livro de Julia, chegamos a uma sistematização da teoria do professor da seguinte forma:

<i>Cap.</i>	<i>Dedo</i>	<i>Astro</i>	<i>Personagem</i>	
I	Médio	Saturno	Antônio Áureo	a presença do ex-barbeiro e anunciador de males, encerra-se o primeiro capítulo (LINS, 2005 p.20)
II	Polegar	Vênus	Belo Papagaio	personagem que ocupa e justifica o capítulo II
III	Mínimo	Mercúrio	Rônfilo Rivaldo/ Alberto Magno	na plataforma do romance, o elemento evocador do conhecimento e da linguagem constitui uma espécie de centro, de eixo ou de cume. (LINS, 2005 p 58)
IV	Anelar	Sol	Maria de França	Motivos de escassa importância lembram essa relação, refletida, por

				exemplo, na aliança de noivado, onde se conjugam o círculo e o ouro, metal solar. Mas o tema principal sugerido pelo Sol é o da união entre os homens, que a abertura do capítulo, a ampla seqüência do Carnaval, a mais unificadora das festas brasileiras, anuncia (LINS, 2005 p. 60)
V	Indicador	Júpiter	Nicolau Pompeu	Denuncia-se o defloramento de Maria de França, Dudu é acusado de cumplicidade com assaltantes, de doping, perde o emprego, sua noiva é expulsa de casa pela mãe, e ele, tuberculoso (os pulmões, com as artérias e o tato, incluem-se na área de influência de Júpiter), sai do Torre, sai da cidade e perde o convívio com os são, matando-se afinal com um tiro (o indicador, dedo do gatilho). (LINS, 2005 p. 62)

Tabela - Divisão do livro de Julia de acordo com a quiromancia

Para chegar a esta organização que parece tão clara para o professor tivemos que pensar também como relacionar os dedos (que indicam os capítulos) às falanges, e os planetas que regem estas falanges às casa zodiacais, já que a seqüência dos capítulos, conforme observa-se na tabela, não segue a ordem em que cada dedo se posiciona na estrutura da mão. Encontramos na página 50 de ARCG uma explicação esclarecedora do professor de que as falanges:

do indicador [pertencem] ao primeiro quadrante; as do médio, ao quadrante final; as do anular, ao segundo; as do mínimo, finalmente, ao terceiro. Como o romance, portanto, também a quiromancia, ao relacionar mãos e estrelas, altera a ordem dos dedos. (LINS, 2005 p. 51)

A ordenação dos quadrantes segue uma progressão em sentido anti-horário, ao passo que os capítulos do livro de Julia progridem em sentido horário. Sabendo que o polegar (referente ao capítulo 2) não tem valor astrológico, omitimos sua representação na figura abaixo, mesmo assim a numeração mantém o sentido crescente. Esta orientação nos leva a seguinte representação:

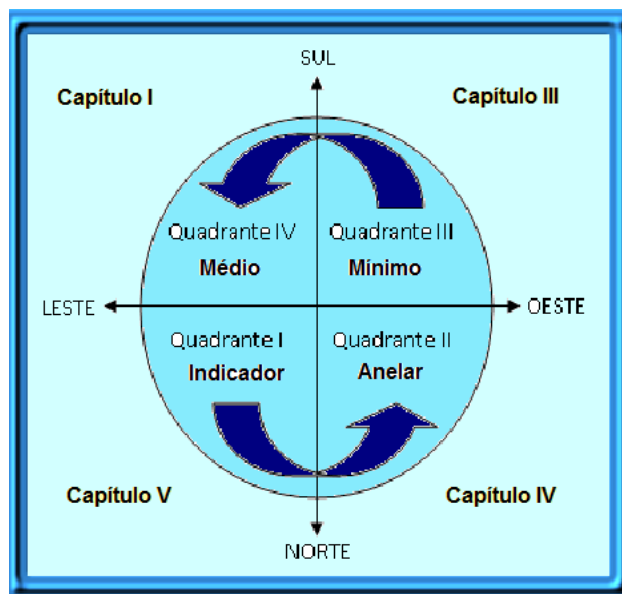


Ilustração – Localização dos capítulo do Livro de Julia nos quadrantes zodiacais

O foco da análise direcionado estudo ao teórico distrai o leitor da obra literária em si. Podemos nos enredar tão prontamente nas explicações do professor sobre o livro de Julia do ponto de vista quiromântico e olvidar por completo o fato de que ele também é um ensaísta testando suas convicções. De fato ele chega a questionar sua teoria ao conhecer Heleno, o ex-marido de Julia. Ao decidir abordar a obra de Julia a partir de um ensaio, mostra de ante-mão, pela escolha do gênero uma tendência à não petrificação do conhecimento, um instrumental de certa forma moldável. Segundo Massaud Moisés,

O ensaísta procura menos persuadir que comover, estabelecendo um diálogo íntimo com o leitor, de modo que os dois “eus”, em franca comunicação, possam trocar idéias e aperfeiçoar-se mutuamente. De onde o ensaio interessar também pela pessoa de quem o elaborou: na superfície do texto, o leitor admira a imagem de um seu semelhante, como se procurasse o contrapeso ao abstrato das ideias na humanidade do seu criador (MOISÉS: 2004 p. 147)

Não é por acaso que o professor justifica a escolha deste gênero citando o filósofo Michel Montaigne, que criou o ensaio e a sua denominação, ao batizar seus escritos de *Essais* (1580). No segundo volume de sua obra publicado na coleção *Os pensadores*, o filósofo aborda a problemática da leitura/escrita no capítulo “Dos livros”. Diz o professor que não deseja receber a mesma crítica dirigida a Cícero por Montaigne: “seus prefácios, suas definições, suas classificações, suas etimologias ocupam efetiva e inutilmente quase toda obra; o que nesta há de vivo e nervoso é abafado por esses excessos preliminares.” (MONTAIGNE, 1993 p. 353)

Como o romance de Julia é um romance fictício, do qual só tomamos conhecimento por meio de análises feitas pelo professor, até o ensaio que ele confecciona e cujo esforço de mímese abriga procedimentos típicos da ensaística como “O auto-exercício das faculdades; a liberdade pessoal; e o esforço constante pelo pensar original” (MOISÉS: 2004 p. 146), mostra-se como farsa, com tom de falácia, pois argumentos são baseados em uma premissa falsa, ou seja, é o estudo sobre um livro que não existe de fato.

Osman Lins mostra, com isto, que o escamoteamento da literatura por meio de teorias leva a um reducionismo interpretativo; que o academicismo, o estruturalismo (demasiadamente centrado no texto, exclui tudo o mais, inclusive o contexto), que escolas que proclamam a morte do autor (e a opinião do escritor sobre a própria obra) podem sepultar da obra de arte, torná-la dispensável.

Se considerarmos advertência do professor-narrador quando diz que o romance não contém fatos brutos, sendo acima de tudo uma artimanha verbal (LINS, 2005 p. 72), podemos pensar que a exegese do professor desperta em nós leitores a necessária cautela para o exame de uma obra.

Podemos dizer que cada escritor cria seus precursores que não existiriam daquela forma sem ele. De acordo com Butor “A relação de um escritor com aqueles que o influenciaram é inteligível às avessas. Sua obra dá sentido às anteriores, como se a unidade ou a pluralidade dos autores, suas próprias identidades, fossem coisas relativas, sempre sujeitas a modificação. (BUTOR, 1974 p. 88).

Com o ensaio do professor descobrimos que até as referências de leitura de um autor podem ser inteligentemente construídas e, assim, induzir ao erro voluntária ou intencionalmente. Ao penetrar na obra de Julia o professor serve-se de inúmeras obras para justificar seus argumentos, o ardil desta estratégia está no fato de que ele também modifica tais referências. Como exemplo, pensemos na referência ao teórico literário consagrado pela tradição: Massaud Moisés. Ao comentar a semelhança onomástica entre os personagens de Julia ao de outros escritores ele cita o exemplo Maria de França/Marie de France¹², para explicar os “*lais*” da escritora francesa ele recorre ao *Dicionário de termos literários* de Massaud, do qual retira a definição pretendida; segue todas as regras de citação ditadas pelas normas (nome do autor, obra, editora e ano de publicação) mas acrescenta ao título da obra os termos “*e ocultistas*”. Estratégias como esta solicitam uma atitude de rebeldia no ato da leitura, de não passividade. Caso o leitor aceite como verdadeiro tudo que o professor apresenta como prova de seus argumentos, jamais tomará conhecimento de como o autor molda sua obra com “jogo e fingimento”. Vale ainda observar que há um jogo, uma referência cruzada, entre Massaud Moisés e Osman Lins, no referido dicionário de Massaud há uma citação sobre a obra de Lins justamente no vocábulo “Alusão” (MOISÉS, 2004 p. 19); Lins, por sua vez, alude a Massaud no comentário do professor sobre Maria de França, a personagem central do livro de Julia.

A originalidade escritural de ARCG, sua sigularidade, consiste, entre outras coisas, em retomar, repensar e reinventar o próprio ato de escrever. Os modelos recebidos da tradição literária cujo rol se estende à maneira de uma biblioteca não só a integram, mas também modificam e singularizam o romance de Lins.

1.1.3 O romance

Quando estamos convencidos de que lemos um diário, a obra apresenta-se como romance. É que o diário-ensaio por meio do qual o professor analisa o manuscrito de Julia

¹² Uma das poucas escritoras do período medieval cuja obra perdurou até nossos dias. Embora sua biografia seja revestida de lacunas (viveu na França/Inglaterra durante o século XI), sabemos que sua obra consiste em cantos, os “*lais*”, e que permaneceram como parte da memória que marcou este século. Marie foi tutelada por Alienor de Aquitânia, protetora dos trovadores. Segundo Butor, Alienor partiu para a Inglaterra para desposar Henrique Platageneta depois de ter sido repudiada pelo rei da França (BUTOR, 1974 p. 174).

se transmuta em romance, há uma metamorfose do professor-narrador em personagem, conforme explica Osman Lins à Evelyn Schulke em entrevista publicada em *O evangelho na taba*:

Há, portanto, um pseudo-autor: o homem que escreve o diário. Este, porém, transforma se, ao longo da narrativa, passando de fora da obra que ele próprio analisa, para dentro dessa mesma obra, da qual vem a ser um dos personagens. De repente ele não escreve mais – ingressa e atua (LINS, 1979 p. 236).

A transformação do professor em personagem, mais particularmente na figura de um espantalho, não ocorre de forma abrupta. Os planos narrativos mesclam-se paulatinamente, por isto dissemos que ARCG é um livro confeccionado em camadas, seu arranjo é semelhante as matrioshkas, as bonecas russas que abrigam em seu interior outras bonecas semelhantes, mas menores. É preciso estarmos ciente de que um livro com tantos desdobramentos, por mais caminhos e interpretações sejam realizados, parecerá sempre iniciar na segunda página. Conforme nos lembra Kafka, por mais que busquemos penetrar no conhecimento de uma obra ainda não chegamos à primeira página.

Segundo Michel Butor existe romances ingênuos e consumidores ingênuos de romance que buscam tais leituras para ‘matar o tempo’, mas existe também as grandes obras, mais eruditas, mais ambiciosas e mais auteras, estas “representam um papel bem diferente e absolutamente decisivo: elas transformam o modo como vemos e contamos o mundo, e, por conseguinte, transformam o mundo” (BUTOR, 1974 p. 75). ARCG inscreve-se neste segundo grupo de obras, tanto pelo abrangência do conteúdo teórico que evoca como na maneira que executa um contínuo exercício de metalinguagem, pois na própria obra encontramos sua teoria. Tomando isto em consideração, chegamos a uma definição de romance pelas palavras do professor:

o romance – construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tanto novos como aparentemente obsoletos –, o romance, digo, fingindo servir às fábulas

que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta. (LINS, 2005 p. 46)

Por meio do ensaio sobre o romance de Julia Marquezim Enone, temos em verdade um curso sobre gênero romanesco. Além das justificativas teóricas que o professor apresenta para os elementos narrativos, há toda uma preocupação formal na abordagem do manuscrito da escritora, tais como: o uso da citação, identificação da epígrafe, divisão da obra em capítulos, identificação de páginas, análise do discurso da narradora Maria de França, pesquisa sobre a biografia de Julia, análise dos documentos pessoais pela autora, estudo das categorias espaço/tempo e tipo de narrador, as técnicas usadas por Julia para compor as personagens, reflexões sobre o discurso por meio do “dispositivo de mediação”. Cada um destes temas são acompanhados por ponderações acerca do fazer literário:

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 tempo ou de jogar com planos cronológicos, de regular o crescendo etc. (LINS, 2005 p. 64-65)

O caráter pedagógico de ARCG advém da explicitação dos diversos fatores que entram no processo de escritura de uma obra. Nesse sentido, falar sobre um livro que não existe, o manuscrito de Julia, não é um exercício nulo. O procedimento revela que diferentes planos narrativos de uma obra podem estender-se indefinidamente, dependendo da maestria do autor. A inexistência do manuscrito, longe de ser uma falha ou quebra na estrutura ficcional, aponta um procedimento caro a Osman Lins que consiste na reunião de fragmentos dispersos para compor um todo organizado, na passagem do caos ao cosmo. Em ARCG método pode ser claramente elucidado pois temos um romance que se serve de muitos romances para explicar a arte romanesca, após a transformação do professor-narrador em personagem constatamos que ele é elaborado pela junção de muitos personagens. Apenas quando o professor ingressa e atua como personagem temos

clareza ele é a figura central para a compreensão do arsenal teórico manipulado por Osman Lins. Quando o professor viaja para o Recife encontramos a seguinte declaração situada no dia 19 de fevereiro de 1975 do diário: “eu estava no centro do romance, governado pelo sol” (LINS, 2005 p. 113). Coincidência ou não da diagramação, esta frase está escrita no centro da página. O que não entra no campo do acaso é o fato de que neste exato momento da narrativa o professor encontra-se com personagens do romance de Julia (Maria de França e Dudu) no episódio no carnaval (que no livro de Julia é o capítulo que marca a união entre os homens), há então a união entre o universo diegético do professor com o de Julia. Além disso, esta declaração marca o meio do diário: em relação a divisão dos dois anos escritos temos no primeiro ano um total de 86 dias escritos e no segundo 105 perfazendo o total de 191 dias escritos, ora o dia 19 de fevereiro está na 105^o posição deixando à frente 86 dias¹³. Dessa forma, a declaração do professor estabelece um centro para o romance que é o equilíbrio entre a posição e o valor numérico do diário, A transposição das anotações do professor para os calendários de 1974 e 1975 podem ser consultadas no anexos I e II.

¹³ A posição não corresponde ao meio numérico, para que fosse, esta declaração deveria vir em torno do 95^o, ou seja dia 25 de janeiro.

CAPÍTULO 2 - O ENREDO

Em *A margem das lembranças* (1966), de Hermilo Borba Filho, há um episódio marcado pelo embate entre soldados alagoanos e membros da população de Palmares. O motivo do enfrentamento é a reconquista da cabeça de um homem que representa a luta contra do povo contra latifundiários favorecidos pelo governo. Assim como o grupo de rebeldes retratado por Victor Hugo em *Os Miseráveis*, os habitantes de Palmares não aceita que seu herói seja conduzido levianamente pelas tropas do governo. No livro de Hermilo o povo de Palmares forja um plano para reconquistar a cabeça de Manuel Isidoro, transportada dentro de uma barrica, como um troféu macabro¹⁴. Para isto, eles simulam uma festa na praça onde estão e formam um grupo a frente do qual segue Relampinho, um repentista da região, tocando e cantando como se conduzisse um bloco carnavalesco. O percurso desse grupo é de fora da praça para o centro dela, onde estão aquartelados os soldados em posse da cabeça, e o itinerário seguido até os policiais parece uma espiral inversa. Os soldados, acreditando tratar-se de apenas uma festa, descuidam-se das armas e são surpreendidos com um ataque repentino no qual perdem a posse da cabeça.

Voltamo-nos, com este exemplo, para a importância do papel exercido por Relampinho, que é conduzir o grupo para o combate e, ao mesmo tempo, tocar e cantar. Ele se torna o porta voz dos habitantes de Palmares e, apesar de não ser um homem das armas, é sob sua direção que age a população. Ele é o artista mais popular da região que admira a posição ativista¹⁵ de Manuel Isidoro contra o governo: “É um homem danado de valente. Eu admiro homem assim, já que não nasci pra isso. Nasci mesmo foi para cantar os valentes” (BORBA FILHO, 1966 p. 102). Observemos que sua importância na ação de reconquista não se dá pelo uso da força bruta, mas pelo poder das palavras empregadas no canto:

Não tem ninguém que me prenda,

Não há muro que eu não suba,

Nem peso que eu não suspenda.

Obra que eu arrebeitar

¹⁴ Este episódio é o tema central do último e incompleto livro de Osman Lins, *A cabeça levada em triunfo*.

¹⁵ Julia Marquezin Enone integra as ligas camponesas

Nem mesmo o Maldito emenda.

(BORBA FILHO, 1966 p. 143)

O artista, neste exemplo, é o autor do discurso e o agente da enunciação deste episódio, integrado no romance de Hermilo que chega a nós, leitores, pela figura do narrador. O papel do narrador dentro de um romance é definido por Lins nos seguintes termos: “a narrativa é um acontecer verbal, exigindo portanto que um agente o formule; o papel do narrador, ser enigmático, é misterioso e variado”(LINS, 2005 p. 72). No caso da obra citada acima, o discurso do narrador corresponde ao do autor empírico, pois o romance é uma espécie de autobiografia do próprio Hermilo Borba Filho. Entretanto, mesmo nas autobiografias, em que o autor pretende representar a si mesmo, não podemos esquecer que há uma mediação feita pela memória do escritor, que seleciona apenas os eventos que a mente objetiva do autor deixa passar.

Apesar de o professor dizer que é avesso a todo tipo de estudos críticos ou literários, de ele mesmo definir-se como alguém que não pertence a esta área de estudos, alguém isento, não podemos dizer que o professor ignore o assunto de que fala. As anotações que ele faz do livro de Julia, sua própria análise, é fruto de suas leituras precedentes, tecidas ao longo de vinte anos, nas quais fez comentários sobre os livros que lê.

Sua intenção primeira é escrever sobre a amiga, a partir do que Julia contou de sua vida, do que testemunhou junto a ela e do que depreendeu depois da leitura do manuscrito dela, bem como de outros documentos deixados por ela (uma espécie de arquivo pessoal composto por recortes de jornal, desenhos, notas de leitura e uma fita magnética) identificados pela expressão “dos papéis de J.M.E”. Mas, ao pesar a relevância entre ater-se à biografia da autora e à obra que ela produziu, o professor decide voltar seu estudo para o manuscrito enoniano e produzir um ensaio com vistas à publicação;

Perseguir um roteiro, um estudo minucioso e detalhado dos componentes que cercam fatura de um livro (em especial de romances), ensina como a obra, por si mesma, fornece subsídio para compreensão do objeto que é e do qual se faz assunto. Além disso, ensina, também, em diferentes escalas, como se procede uma

pesquisa. A escritora Julia Enone constitui a axial que amplia a discussão em torno da palavra (Julia é o seu livro e algumas palavras reveladoras). Justo no ato esmiuçar a obra de um autor, somos levados a percorrer itinerários que vão da análise do plano individual para o coletivo, do embate entre realidade e ficção.

A publicação do livro de Julia já fora recusada sob pretextos diversos que vão desde a acusação de incompletude, hermetismo à falta de mercado consumidor. O estudo do professor tem por objetivo tirar os manuscritos da falecida escritora do anonimato. Apesar de as seis dezenas e meia de cópias feitas pelo próprio professor e distribuídas entre amigos o manuscrito não cumpre sua verdadeira destinação como obra de arte, que é atingir o grande público a que se destina. Osman Lins nos mostra, com o exemplo de Julia, como a indústria editorial pode ser nociva ao trabalho do escritor. Poder-se-ia argumentar que a escritora Julia, por ser uma desconhecida, não tinha público dentro do mercado consumidor. Ora, um dos papéis da editora é, justamente, fazer a obra chegar ao público, seja pela divulgação, seja pela distribuição, afinal, a editora é a primeira beneficiada financeiramente pelo trabalho do escritor. Mesmo autores de renome como James Joyce servem como exemplo do poder de controle exercido por editores sobre a obra literária:

O senhor deve estar a par das dificuldades que encontrei para publicar tudo o que escrevi, desde primeiro volume de prosa que tentei publicar [...] Nada menos do que vinte e dois editores e tipógrafos leram o manuscrito de *Os Dublinenses*, e quando afinal ele foi impresso, uma pessoa muito bem intencionada comprou a edição inteira e a queimou em Dublin, num novo e particular auto-de-fé (BUTOR, 1974 p. 129).

Apesar de o professor ser o guardião do texto de Julia, precisa de autorização da família para a liberação do romance, caso consiga editor. Por motivos legais, são eles os prováveis herdeiros. Neste intento, viaja ao Recife, de onde segue para uma pequena cidade, cujo nome não é citado, onde reside a maior parte da família Enone. É a partir desta viagem do professor aos parente de Julia que sabemos mais sobre a biografia da escritora. Sob os cuidados da família, vive a filha de Julia. O professor é recebido com brutalidade: “qual o motivo da desconfiança e mesmo hostilidade, tensas e surdas, que encontro nessa casa? Pareciam desejar que eu me fosse quanto antes, fingiram ignorar

minha insinuação de falar à tutelada e continuaram inabaláveis em relação ao livro” (LINS, 2005 p. 113).

Esta postura seca da família de Julia, tanto em relação à filha quanto ao manuscrito, é justificada mais adiante "o senhor sabe, a decisão não depende só de nós, há outros interessados" (LINS, 2005 p 114). A outra pessoa implicada nos direitos autorais da obra é Heleno, o marido da escritora. Embora o casal já não partilhasse a convivência há muito, não houve divórcio legal.

A biografia de Julia é marcada por uma sucessão de acontecimentos funestos, trágicos: internações, abandono do marido, perda de filho, crise de loucura e morte em circunstâncias dolorosas. Nesta biografia sinuosa, há vários pontos de semelhança entre a vida da escritora e a personagem de seu romance Maria de França. Julia Marquezim é a vigésima primeira filha das núpcias contraídas entre Adelaide e Oton Enone, este já viúvo de um primeiro casamento. Os irmãos de Julia, da mesma forma que os de Maria, são inúmeros e têm pouca relevância individual sobre a vida de cada uma delas. A precoce iniciação amorosa também é ponto comum.

Heleno¹⁶ é o homem a quem Julia “ama aos onze anos e desposa antes dos quinze¹⁷” (LINS, 2005 p. 121). A caracterização de Heleno afina-se com aquela atribuída ao vilão, ao antagonista (anti-herói). Como um representante dos aspectos infaustos da vida, ele representa a barreira que se antepõe ao triunfo do herói. Como exemplo, podemos pensar no antagonista representado em *O retábulo de Santa Joana Carolina*, também de Osman Lins, em que um patrão que assedia anos a fio a heroína. Joana antepõe uma barreira impenetrável às investidas do vilão, o efeito desta ética inflexível age de forma inquestionável sobre caráter do homem que acaba por se render: “Joana foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério” (LINS, 1966 p. 105).

¹⁶ 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 119.

¹⁷ O intervalo médio é de três anos. Este número (3) marca muitos aspectos a vida de Julia, sua idade ao morrer é de 33 anos; a confluência matemática entre as datas de nascimento e morte, o simbolismo referente ao dia do nascimento em si (6 de janeiro, dia de Reis), a quantidade de recusas que sua obra recebeu, a posição do seu nascimento, que, inclusive, inverteu a sequência de nascimento dos filhos de Adelaide cuja regularidade mantinha uma alternância entre meninos e meninas (Julia nasce na posição 21 (2+1=3), quando deveria ser a filha de número 22).

Ao passo que para Joana o obstáculo é o patrão, as ações dele sobre a vida desta mulher, para o professor a dificuldade trazida por Heleno é relativa ao poder que detém sobre a obra de Julia, “Vou passar uns dias por aqui, quero ver esse troço que ela andou escrevendo. Tenho o direito. Fomos marido e mulher” (LINS, 2005 p.120), estando agravadas as circunstâncias pelo descaso que mostra em relação ao livro, “Não sou doido, para ver todo aquele calhamaço. Mas vou mandar ler, de ponta a ponta. Posso queimar o livro, se ela não diz a verdade” (LINS, 2005 p.121).

O casamento da escritora com Heleno fora marcado por separações (quatro) com intervalos irregulares. A primeira se deu logo após os três primeiros meses de casamento. Daí, a resistência quanto ao que Julia possa ter incluído no manuscrito sobre a vida conjugal: "Se não rabiscou o tal livro só pra torcer os fatos, deve ter confessado que seis janeiros depois do casamento encontrei com ela na rua, e já sabe [...] Deixei lá dentro um filho. Pra seu governo¹⁸: fazia mais de quatro anos que a gente não se via – entendeu? –, e eu morava com outra" (LINS, 2005 p.122). Heleno vangloria-se de ter rejeitado Julia “dei-lhe um chute” (LINS, 2005 p.121). Este episódio leva-nos a refletir sobre o reaproveitamento literário que Lins faz de outras obras, pois quando lemos em *Heróidas*, de Hesíodo que a ninfa Enone lamenta-se ter sido abandonada por Páris devido ao envolvimento com a troiana Helena, não podemos deixar de pensar que o abandono de Julia Enone por Heleno seja meramente casual, sobretudo por estar integrado a uma obra cujo núcleo mais importante refere-se a eventos ocorridos na Grécia.

Entre as idas e vindas ocorridas entre Heleno e Julia, em uma das separações a moça volta a residir com os pais e a estudar. Tudo segue um curso tranquilo até que ela se envolve amorosamente com o irmão do cunhado e dele fica grávida, as duas famílias exigem um aborto, mas Julia recusa. Após o parto, Oton Enone retira a criança da maternidade e entrega-a ao pai. Ao tomar conhecimento deste ato, Julia tem um acesso

¹⁸ A exemplo de outras partes da obra que inclui fragmentos de músicas populares no enredo, a letra do samba *Pra seu governo* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira -1951) é o núcleo desta declaração de Heleno, conforme podemos observar no refrão:

Você não é mais meu amor
 Porque vive a chorar
 Prá seu governo
 Já tenho outra em seu lugar
 Pedi para voltar
 Porém você não me atendeu
 Agora o nosso amor
 Prá seu governo já morreu

de violência e, por isso, é “metida à força numa ambulância, levam-na para o hospício, onde permanece quase **trinta dias, na condição de indigente**. O marido denuncia a menina como espúria e some do mapa, mas sem desfazer o casamento” (LINS, 2005 p.141 grifos meus). É a esta menina, fruto de um duplo adultério (o rapaz que se envolveu com Julia era noivo), que o professor tenta visitar, sem sucesso.

A saída de Julia do hospício é marcada por um evento que deflagra sua atividade como escritora, pois o ônibus em que se encontrava topou com “uma multidão de lavradores [...] seiscentos pés-no-chão da Sociedade dos Plantadores, núcleo das Ligas Camponesas [...] tinham chegado ao Recife para o desfile do Dia do Trabalho” (LINS, 2005 p.142). A afinidade imediata de Julia com o movimento social levam-na a escrever cartas a administradores e proprietários de engenhos, intimando-os a comparecerem aos sindicatos rurais. A contribuição de Julia ao movimento social é semelhante àquela exercida por Relampinho, o pano de fundo que aciona a atividade de ambos os artistas é o mesmo. Julia participa das reivindicações de lavradores (no Cabo, em Aliança e em Vitória) dirigidas ao governo de Pernambuco.

O envolvimento de Julia com as Ligas Camponesas preocupa o pai. Ele decide afastá-la do estado, para isto mete o dinheiro na bolsa da filha para comprar um passagem para a Bahia onde moram parentes da família. Antes da viagem, houve um encontro, inexplicável, com Heleno: “ela e esse homem, os passos na areia, a noite no quarto, o despertar, a bolsa vazia [...] ela não sabe mentir e conta ao pai o que houve, o pai expulsa-a de casa. Internada pela segunda vez, aborta dois meses depois no Hospital de Alienados e desde então fica estéril” (LINS, 2005 p. 122-123).

Após esta segunda passagem pelo hospício, Julia Enone trabalha como professora em escola localizada em bairro pobre onde precisa lidar com a delinquência juvenil e depois como funcionária do Instituto Nacional de Previdência Social:

As duas ocupações explicam em parte o assunto do seu livro; mas não é impossível que ela tenha ocupado os empregos para instruir-se a respeito do assunto que elegera. No INPS conhece Gilvan Lemos¹⁹, já com obra

¹⁹ A relação ficcional entre Julia Enone e Gilvan Lemos representa uma inversão de papéis ocorrida na vida real entre Osman Lins e Gilvan, conforme podemos ler em entrevista de Gilvan concedida à revista Cult em agosto de 2015:

Pergunta -**O senhor costuma comentar a grande influência de Osman Lins no início da sua carreira.**
Resposta -Eu sempre fui bastante tímido, nunca tive muitos amigos. Não frequentava universidades, não conhecia colonistas de jornais, não tinha intimidade com escritor nenhum. Desde o início me faltava

publica da e que sempre lhe emprestava livros, além de confiar-lhe os novos manuscritos, mal sabendo que ela, na aparente falta de rumo, avançava sem desvios para a determinação de escrever, desde muito firmada em seu espírito (LINS, 2005 p. 201).

As experiências colhidas durante os anos em que viveu no Recife (transitando em meio a círculos restritos de intelectuais que sequer acreditam que ela venha de fato a cumprir a intenção de escrever) são referidas na carta ao escritor Hermilo Borba Filho (parte do arquivo pessoal de Julia), em que ela diz que está gestando o tão almejado romance, para o qual todas as vivências foram “preparação, espera, rapinagem”(LINS, 2005 p.9). É neste sentido que podemos entender uma das epígrafe de *O vermelho e o negro* em que se quando diz que “o romance é um espelho que se faz passear ao longo de uma estrada” (STHENDAL, 2003 p. 58). Entre os papéis de Julia, o professor encontra uma anotação que serve como justificativa dos elementos que entram na elaboração de um romance, embora ele não consiga identificar se a nota é da autoria de Julia ou se ela a copiou, destacamos sua importância pois entendemos que o fragmento é um argumento que serve a todo escritor:

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis (LINS, 2005, p.179).

coragem para bater à porta de editora. Esperava ingenuamente por algo parecido com o que aconteceu com Graciliano Ramos, um editor descobrindo e divulgando meu trabalho. O Osman, fantástico novelista, contista e dramaturgo, era mais experiente e atinado. Minha aproximação com ele se deu por ocasião daquele concurso da Secretaria de Educação, no qual dividimos a segunda colocação na classificação geral. Osman, inédito em livro, mas relativamente conhecido, sempre me orientava. Foi por incentivo dele que me inscrevi no prêmio Orlando Dantas, patrocinado pelo Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, e, de certa forma, me “nacionalizei”, obtendo o primeiro lugar com o romance Jutai Menino. Isso foi em 1962. Em seguida veio *Emissários do diabo*, de 1968, que Osman Lins, morando em São Paulo, aconselhou-me a mandar para a Civilização Brasileira (sem citar o nome dele, pois estava “indisposto” com o Ênio Silveira). Gostaram muito do livro e logo me mandaram o contrato de edição. Consultado em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/08/gilvan-lemos/>

Logo ao chegar a São Paulo a convite do professor, Julia “empreendeu sem tardar o seu livro, e, nestes cômodos apenas visitados pelos áridos rumores da cidade, surgiu um rumor melodioso, o texto que crescia” (LINS, 2005 p.202). O livro de Julia [manuscrito de ARCG] conta as desventuras da imigrante Maria de França, cuja ação transcorre em Recife/Olinda e mostra a luta da personagem contra o corpo burocrático da Previdência Social.

Em ARCG, o leitor acompanha a migração da personagem Maria de França e sua família para o Recife. Pouco se sabe da sua vida no interior, consta apenas que a mãe, viúva e cansada de trabalhar na terra (como lavradora), dirige-se com todos os filhos à capital guarnecida de "quartel e pontes". Após uma série de desventuras, Maria emprega-se numa fábrica de tecidos, onde trabalha por onze meses e logo é despedida para que não se complete o período de carência. Certa tarde, surta violentamente e é conduzida ao Hospital de Alienados. Após a internação, é aconselhada a solicitar pensão temporária ao Instituto Nacional de Previdência Social.

A busca pelo benefício do INPS exige de Maria deambulações pela cidade do Recife. Mas as diligências de uma mulher do povo em busca de um benefício social por alienação mental assume feições de peregrinação pelo inferno dantesco, pois, entre seu desejo e a obtenção deste, existe uma malha impenetrável: a burocracia. Esta, tal qual a tarefa de Sísifo, mostra que todas as tentativas de obter este benefício são improfícuas, mero rolar de pedra. As vãs tentativas de Maria de França para obter a pensão temporária revelam que a verdadeira alienação não está na doente propriamente dita, mas no sistema previdenciário em que busca ajuda, onde o funcionalismo indolente e postergante trata de anular suas ações.

Os papéis sociais operam-se em sentido reverso ao esperado: a justiça é injusta; o sistema de saúde ao invés de curar adoecer; as instituições judiciais, que deveriam amparar e garantir os direitos do indivíduos, nada concedem, garantem ou amparam. A burocracia da previdência, que desconcerta e desequilibra o estado mental da (in)segurada Maria de França, não atende às suas expectativas. O somatório de providências posterga o alcance do benefício.

No dia marcado, Maria de França, a quem não atinge o suicídio do noivo, está na rua da Praia, sem companhia. Ninguém alude à recomendação de

que o advogado e a mãe fossem com ela. O médico estudou o processo e está disposto a conceder despacho positivo, desde que receba, por escrito, comunicação de serviço emitida por um funcionário da Riachuelo. Vai Maria de França à rua do Riachuelo. O funcionário, fazendo Maria de França portadora, escreve ao médico: resume o caso (quando o destinatário tem consigo toda a papelada) e emite o seu ponto de vista (quando esta função compete justamente ao médico). O médico, irritado, trata a portadora com brutalidade e rascunha novas instruções ao mesmo petulante escriturário, reiterando o pedido de comunicação de serviço.

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem; em vez de voltar à rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?), cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. (LINS, 2005 p. 45)

O percurso de Maria pelo Recife, muito semelhante a uma peregrinação por um labirinto, consiste em “idas e vindas no mundo em que entra a atuar – maligno e desesperador –, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos; arbítrio” (LINS, 2005 p.23). Embora receba a ajuda da mãe e do noivo (Dudu procura orientar Maria em todos os trâmites para obtenção do benefício, mas sua contribuição cessa quando ele suicida-se), a personagem precisa percorrer inumeráveis salas, gabinetes e consultórios, mas sempre “esbarra no expediente encerrado e nas ausências dos servidores, todos de licença ou em viagem ou em enterro de parentes” (LINS, 2005 p. 31). Além do atestado de saúde e curatela, Maria precisa apresentar atestado de pobreza, por isto, recorre com frequência ao Palácio da Justiça:

Os papéis são aceitos (esgotaram-se os pretextos negativos da repartição) e mais tarde devolvidos, para encaminhamento ao Palácio da Justiça. O centroavante leva-os ao Palácio da Justiça e daí para a Liga de Higiene Mental, onde um médico – afinal! – deve examinar a sua amiga (LINS, 2005 p. 31).

Todas as ações de Maria são condenadas ao malogro, nesse sentido, há uma correlação entre o fracasso final da personagem, que desiste de lutar contra o sistema burocrático e os diversos elementos que evocam a tônica da exclusão e do fracasso: Julia Enone (a autora) morre sem publicar seu livro e sem demover os latifundiários de sua tirania sobre a terra; Ana (a rainha dos cárceres) é julgada após o périplo nas cidades gregas; o povo brasileiro fracassa na soberania do país frente as tropas holandesas (1630) e durante a ditadura militar; os escritores vão parar no hospício (de Anchieta a Clarice Lispector) e os heróis do Brasil são abrigados no sistema previdenciário (como funcionários anônimos).

CAPÍTULO 3 - O ESPAÇO

Osman Lins engendra, em ARCG, um espaço próprio do romance, elaborado a partir da topografia de cidades reais. As incidências semânticas que o caracterizam espaço romanesco estão relacionadas a três cidades brasileiras de grande porte: São Paulo, Recife e Olinda. A importância do espaço, enquanto categoria narrativa, liga-se ao desenvolvimento da ação narrativa e à movimentação das personagens por cenários e paisagens. Neste sentido, o espaço é entendido “como um domínio específico da história (REIS, 2007 p. 135). Embora as cidades citadas no romance recebam o mesmo nome que as referidas cidades reais, dentro da narrativa, estas cidades adquirem aspecto mágico, ubíquo. A transposição de cidades que o leitor pode conhecer para o tecido romanesco enriquece o entendimento sobre o espaço:

É viável, aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual sua importância e como o introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemos-nos antes um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas LINS, 1976 p.64).

Diz o professor-narrador de ARCG que os *lais* de Marie de France, escritora do período medieval, voltam-se basicamente para o enredo “pouco informando sobre as personagens e ainda menos sobre o chão onde se movem” (LINS). As composições pouco se desenvolviam sobre o terreno em que circulavam as personagens. Talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome, nome esse a serviço de introduzir a ação. Diz o professor-narrador que a obra de Marie de France limita-se a informar:

"Vivia outrora na Bretanha um homem rico e idoso". "Há muitos anos, viviam na Bretanha dois cavaleiros cujas terras confinavam." "Morava na Bretanha um barão." Queria-se, antes de tudo, a história; mesmo os protagonistas assumiam interesse na medida em que participavam de eventos espantosos ou dignos de pena. Emergem a intervalos, dessa Bretanha vaga e cuja geografia parece toda contida no seu nome, uma vereda, um aposento ou bosque onde os heróis se encontram, mas a ação – direta e sumária – dispensa pormenores descritivos (LINS, 2005 p. 115).

O espaço literário que situa as diversas camadas de ARCG assume características outras do espaço plano da literatura nos moldes clássicos. Diferentemente da caracterização tradicional, no contexto da ficção em que o espaço aparece, na maioria das vezes, como mera complementação paisagística, o espaço romanesco de ARCG inova esta categoria narrativa ao introduzir a noção de dobra, como na cartografia, em que um mapa dobrado sobrepõe os espaços físicos por ele representado; e, também, a noção de camadas, como na geologia, em que se agregam os conceitos de sobreposição, corte e agregação de fragmentos, todos estes procedimentos verificáveis no romance, enriquecem a compreensão do espaço caracterizado pela possibilidade de desdobramentos inéditos:

como num jogo de reflexos (obtido, é verdade, com espelhos embaçados e em corredores sombrios) o espectro de Maria de França atravessa consultórios e repartições, cruza ruas não imaginárias de uma cidade real, o Recife, com os seus rios e pontes, seu porto, seus quartéis e as favelas, que formam em redor da cidade uma espécie de aba negra e podre... não foi ainda possível revelar o verdadeiro espaço da história, na verdade um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enrugá-o e encanta-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isto perder o volume: continuasse habitável (LINS, 2005, p.117).

Neste espaço, vemos integrar-se o fluido ao sólido, a planície às colinas, o próximo ao distante, criando um amálgama que junte prédios, pontes, rio, mar,

conventos, cais e capelas. Manguel diz que o observador sente-se fascinado com a Mesopotâmia porque pode enxergar ali várias Babilônias de uma só vez:

Parte do segredo da Babilônia está no fato de que o visitante vê não uma, porém muitas cidades, sucessivas o tempo mas simultâneas no espaço. Existe a Babilônia da época acadiana, a da Epopeia de Gilgamesh, a do rei Hamurabi, a destruída pelos assírios, a reconstruída por Nabucodonossor, a do filho ou neto de Nabucodonossor, o rei Baltazar, a de Alexandre que morreu aos 33 anos, segurando um exemplar da *Íliada*, num tempo em que os generais eram capazes de ler. (MANGUEL, 1997 pp. 205-206)

Em ARCG, temos um espaço móbil e híbrido, como se a cidade inteira fosse um jogo de peças passíveis de encaixe. Arriscamos dizer que o espaço participa, é ele mesmo personagem, uma vez que se destaca do referencial histórico-espacial e assume um papel único, engendrado pelo romance. A singularidade deste espaço romanesco caracteriza-se pela plasticidade, pela possibilidade de transformação:

Quem conhece o Recife achará absurdo que uma personagem venha pelo cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a Ponte Santa Isabel; que no fim da rua da Concórdia surja a praça da República; ou mais ainda que Maria de França, indo pela rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em Olinda. Como se não bastasse converter o Recife numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se, Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespassse-a. (LINS, 2005 p.118)

Essa configuração inédita do espaço criada por uma hiperrealidade, ou melhor, pela onisciência ficcional de Maria de França, que anula as distâncias entre Recife e Olinda, fundindo-as. Temos, então, duas cidades encaixadas, de sua fusão surge “uma cidade fantástica, exclusiva do livro e cuja impossibilidade escapa ao observador não alertado. O

Recife, cidade rasa e como submersa, recebe as colinas de Olinda, alteia-se, e os sinos de uma, soando, ecoam dentro de ambas” (LINS, 2005 p. 118). Este amálgama de cidades operado no romance de Julia mostra

A importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. (LINS, 1976 p.67)

Julia Marquezim Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais e imprescindíveis à atitude criadora, cria um espaço nada trivial que amplia os horizontes de sua obra.

No romance de Lins, o espaço também é dúctil. Há uma fusão entre as cidades de São Paulo e Recife/Olinda. Se a junção de Recife/Olinda referida no manuscrito de Julia aparece de forma clara como efeito da ação da personagem Maria de França nos dois espaços, a fusão São Paulo/Recife do romance de Osman Lins ocorre de maneira lenta, mas progressiva.

Sabemos que o professor-narrador mora em São Paulo, mas que visita o Recife com regularidade. Em uma dessas visitas conheceu a escritora Julia Enone:

Cruzo a Ponte da Boa Vista, onde pela primeira vez eu e Julia seguimos lado a lado (encontrara-a numa exposição) e onde, debruçado no balaústre de ferro, enquanto a noite rapidamente caía sobre o rio, eu ainda ignorava que esse encontro não era passageiro, que um processo ainda vago – mas irresistível – iniciara-se, unindo-nos (LINS, 2005 p. 113)

A partir deste encontro episódico em Recife, estabelece-se um convívio entre Julia e o professor. Quando ele regressa a São Paulo, traz consigo a escritora. É então na fuliginosa São Paulo, em companhia do professor, que Julia inicia a escritura do seu romance. Ela escreve *A Rainha dos Cárceres da Grécia* no período compreendido entre 1969 e 1971. Em outra viagem ao Recife referida no diário no dia 19 de fevereiro, o professor acredita ter visto Maria de França e seu namorado:

Viajo para o Recife e vejo o seu Carnaval. Mudou e empobreceu: Mas alguns dos blocos que encontrei nas ruas lembravam em tudo o Flor da

Madrugada, onde se encontram Maria de França e Dudu. Acreditei reconhecer, em mais de um casal que passava abraçado, dançando o frevo, os personagens da minha amiga. Aturdindo-me com o som dos instrumentos, segui um bloco e, a certa altura, eu estava no centro do romance, governado pelo Sol (LINS, 2005 p. 113)

A partir deste momento em que o professor consegue enxergar dois personagens do romance de Julia no espaço físico da cidade, podemos dizer que ele começa a integrar-se ao espaço romanescos do manuscrito de Julia e ao próprio romance, ocupando, aí, uma posição central.

O espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero. (LINS, 1976 p.72)

No dia 25 de maio, o professor entrevê a mobilidade física de São Paulo, os olhos afetados pelo eclipse ²⁰ alteram sua percepção da realidade. A capital paulista mostra-se maleável, propensa à desagregação do espaço: “as relações de distância entre os edifícios alteravam-se, que céu e chão saíam dos gonzos. Talvez as minhas retinas ainda magoadas subvertessem as coisas” (LINS, 2005 p. 158). O espaço de São Paulo começa a ganhar maleabilidade, a terra e o céu, com a possibilidade de articular, dobrar, sair dos gonzos. O problema que afeta os olhos do professor é fisiológico, mas a pouca acuidade visual aguça a percepção (terceiro olho?) para enxergar o romance de Julia. Mesmo com os olhos doentes, ele consegue atravessar a distância física da capital paulista e ver um pedaço do Recife:

²⁰ Tabela da Nasa sobre o eclipse:

<u>1975 May</u> <u>25</u>	05:48:47	Total	<u>130</u>	1.425	03h35m 01h28m	e Australia, Pacific, Americas, Africa, w Europe
------------------------------	----------	-------	------------	-------	-------------------------	---

Se olho da janela a massa de edifícios, também faço descobertas, como essas **duas torres à direita** – não sei de que igreja – e alguns telhados antigos. Ontem, movia-se, por trás desses telhados, um guindaste que hoje desapareceu. Normalmente, não observaria a diferença: teria esquecido o guindaste e o grande pássaro amarelo que pousou numa das torres. Lamento não poder explorar esta acuidade passageira. Todas as superfícies brilham como se esmaltadas e ofuscam-me os tons claros (LINS, 2005 p. 166).

A visão que o professor tem a partir da janela do edifício em que se encontra poderia ser de igrejas em São Paulo, mas as referências de igreja descritas no romance são todas de Recife/Olinda. As duas torres que ele enxerga, mas não sabe precisar de que igreja podem ser aquelas que se avistam a partir do cais da alfândega “telhados escuros e algumas torres de igreja”, de Recife ou de Olinda, a cidade ladeirosa, cheia de igrejas velhas. Estas torres poderiam ser, inclusive, do *Palácio das Torres* que possuía, em sua arquitetura, torres altas que lhe davam aspecto de igreja e serviam como marco para os navegantes, mas como o prédio já não existe e só sabemos dele por meio de documentos da invasão holandesa, descartamos a associação. O entanto a profusão de referência à torre é imensa, em ARCG o termo tem caráter polissêmico : **Torre é o nome do clube de futebol** do noivo de Maria de França (O Torre, clube suburbano sem futuro onde o seu novo amigo atua como centroavante, perde um campeonato atrás do outro); é nome de um **bairro do Recife** (na Torre, nos Aflitos, na Encruzilhada, em São José, nas pensões das toleradas da rua Vigário Tenório); é **um dos doze nomes atribuídos ao espantalho** (protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báfica); é **o nome do comandante português** que tentou restaurar a posse da colônia durante a dominação holandesa (Logo ao sair de Salvador, o Conde da Torre tem contra si o primeiro e grande aliado dos holandeses, o deus Éolo, que lhe envia o vento norte e com ele uma violenta tempestade. Durante seis semanas esteve a esquadra à deriva, com o peso dos seus galeões e navios de transporte, impossibilitada de seguir sua rota em busca de Pernambuco e restaurar o domínio lusitano no Nordeste); é **uma parte da arquitetura das igrejas** pernambucanas (Os hóspedes, das janelas fronteiras, podem ver algumas torres de igreja, tudo compondo uma visão sugestiva e

instigadora p. 26), é a **designação da frota de naus holandesa**²¹ (Assombrou esses mares aquela multidão confusa de torres navais, composta de oitenta e sete vasos, muitos de extraordinária grandeza); e por fim é **uma parte da fortificação militar nos navios** (em navios de guerra é uma estrutura encouraçada giratória, fortemente blindada para abrigo e pontaria de armas de fogo pesada).

Em outra entrada de calendário, situada no dia primeiro de agosto de 1975, acompanhamos as deambulações do professor pela cidade de São Paulo. Parado em frente à Biblioteca Municipal, ele observa Rônfilo Rivaldo e Maria de França cruzando as ruas paulistas. Desprendidos de seu espaço natural (Recife), surgem ante a visão do professor como se fossem jornais levados pelo vento:

Ante a **Biblioteca Municipal**, eu esperava um ônibus quando vi atravessar a rua e tomar lentamente a direção do Mappin, acotovelado pela multidão, um indivíduo alto, de terno branco [...] Cruzou o andar térreo do Mappin sem dar atenção às mercadorias expostas, seguiu pela Barão de Itapetininga, passou para o outro lado da rua [...] Voltou-se à beira da calçada, meio curvo, os longos braços quase chegando aos joelhos: era, escrito, o negro Rônfilo Rivaldo [...] Fitou-me e, dando as costas, afastou-se, jogando mais vivamente as compridas pernas, como se precisasse chegar com urgência à **praça da República**. Só então, mesmo assim de maneira fugidia, pois alguns veículos interpuseram-se entre nós, vi que o ladeava **uma mulher franzina**, de quem não cheguei a distinguir o rosto e que fazia o possível por acompanhar as suas largas passadas (LINS, 2005 p. 175 grifos meus).

²¹ Já as "**torres marinhas**", as "**torres viajantes**" – invenções, acredito, sugeridas por Vieira –, solicitam outro nível de compreensão. Nesse caso, o sibilino da metáfora é *equilibrado pelo número, de modo algum casual*. (LINS, 2005, p. 138)

“o boi com fitas verdes nos chifres, alegria, gente, é preciso não ver e não pensar nas **sessenta torres marinhas, nas sessenta torres viajantes**, carregadas de chumbo, de brotes, de lanças, de vozes de comando, o povo do Recife encantado e enganado” [pp. 36-7 do manuscrito]

No trecho transcrito, há, pelo menos, três importantes elementos a serem destacados: 1) A posição espacial do professor; 2) O percurso dos dois personagens do romance para a Praça da República; e 3) a invasão dos personagens de Julia na realidade diegética do professor, índice de que ele, também, começa a evadir da condição de narrador para a de personagem. Em sua pesquisa pergunta-se o professor:

Onde vai a romancista convocar as suas personagens? Onde os seus modelos? Habitavam o espírito da minha amiga muitas das pessoas que odiou ou amou (teria odiado alguém?), que conheceu ou que, simplesmente, viu um dia: mais de uma vez me falou de como recordava os traços de desconhecidos com quem há muitos anos cruzara na rua. (LINS, 2005 p.)

O professor está posicionado em frente à Biblioteca Municipal, a mesma que buscou para estudar a origem dos personagens de Julia, aí encontrando uma correlação entre eles e a quiromancia. Sabemos, pelas referências espaciais complementares, que a referida biblioteca é a Mário de Andrade, onde estão depositados os maiores acervos da produção cultural modernista do país. Desta biblioteca surgem as referências usadas na composição dos personagens, os autores parecem ter sido devorados e regurgitados, numa nova antropofagia literária. Além disso, a referida biblioteca é palco de encontro entre Abel e a personagem sem nome de *Avalovara*. Significante ainda é que Abel é um escritor e a referida mulher simboliza, através de seu corpo, as palavras. Temos então em R5:

Rápido encontro sob as árvores, ao cair da noite, junto à estátua de Dante Alighieri. O dá-me o braço. Contornamos lentamente os fundos da Biblioteca Municipal, protegidos pelas ramagens que diluem e fragmentam a luz das lâmpadas. Nossos pés tornam-se pesados, tardos – e nós nos abraçamos. Sua boca, sempre um pouco aberta, abre-se mais e ela morde-me a língua. (LINS, 1973 p. 20).

Diferente do tom solene de *Avalovara*, em ARCG os dois personagens que agem no âmbito da palavra são justamente Rônfilo Rivaldo e Maria de França (a mulher franzina). Ele funda uma escola, apesar de analfabeto; ela, a pupila que mal sabe assinar o nome, é a portadora da enunciação do romance de Julia. É revelador que Maria de

França seja transportada do espaço onde se debate contra inferno burocrático (o prédio onde funciona o INPS situa-se entre Rua do Imperador e Avenida Martins de Barros e dista menos de 1,5 km da Praça da República do Recife) para a Praça da República de São Paulo, que passe pelas proximidades da Biblioteca Municipal, onde se encontra a estátua de Dante Alighieri, cuja obra é uma daquelas que compõe a biblioteca de referências. O professor diz que Júlia atira ao limbo do serviço público os heróis do Brasil, que transforma-os em funcionários do INPS “mais ou menos como Dante mete inimigos seus no inferno. Todos, no moral e no físico, são identificáveis pelo leitor não distraído” (LINS, 2005 p. 187). Essa relação topográfica que duplica as referências espaciais guarda algo de comédia.

Se, na Babilônia, podemos ver as sucessivas camadas de civilização que marcam o espaço, em ARCG, a partir da invasão, observamos a simultânea integração tanto do tempo quanto do espaço. Maria de França move-se entre o presente da narrativa e o período da invasão. Ela observa que o Convento dos Franciscanos (Olinda) está na iminência de desabar sobre o Palácio da Justiça (Recife) devido ao incêndio deflagrado pelos holandeses. O espaço é um amálgama:

A mobilidade, a incerteza, a fusão – as cidades de Recife e Olinda trespassando-se –, a iconografia da invasão holandesa projetando de algum modo a paisagem urbana no tempo e, ainda, a nota de ameaça, concentrada no gigantismo dos pássaros, tudo isso transfigura em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o espaço, tornando-o único, original, específico dessa obra e inteiramente refeito pela imaginação.

Mas talvez houvesse o risco de uma fissura demasiado ampla entre o espaço do romance e o espaço ordinário, não obstante as numerosas alusões às duas cidades reais, a edifícios tradicionais – como em Olinda o Mosteiro de São Bento ou no Recife o Palácio da Justiça – e a nomes verdadeiros de ruas: do Amparo, da Concórdia, do Príncipe, do Sol (LINS, 2005 p.167).

À fusão do espaço soma-se a fusão do tempo, considerando-se as personagens do romance como Maria de França, Antonio Áureo e Rônflo Rivaldo pois eles costumam este espaço ao trespassarem do Recife à Biblioteca municipal de São Paulo e no tempo, eles

retrocedem do presente ao período da invasão holandesa. O romance borda ponto por ponto (expressão usada duas vezes em *Avalovara* e duas vezes em ARCG) esse ir e vir no espaço e no tempo. Bordado de duas categorias literárias que são tecidas na obra osmaniana. É também nas proximidades da Praça da República que está situada a Capela Dourada, onde ocorre o episódio da invasão da por beija-flores com três palmos de envergadura que deixam Maria de França perplexa.

O professor trafega pelas ruas de São Paulo, mas ao cruzar a maior avenida da cidade, a Avenida Paulista, chega em Olinda. Ao contrário de Cervantes, que indetermina o espaço que serviu de palco para a ação do *Dom Quixote* – “num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero me lembrar” (CERVANTES, 1981 p. 29) – Osman Lins nos dá todas as informações necessárias para precisar as cidades que lhe serviram de molde para a criação do espaço diegético de ARCG. A fusão entre São Paulo e Olinda/Recife é realizada no nível linguístico, topográfico, histórico e descritivo:

Sobe a rua Pamplona e pára na avenida Paulista...Vem até ele o som impossível de uma **onda arremetendo sobre as rochas e assalta-o**, estrídulo, um odor de algas [...]. Cruzo a avenida [Paulista] e, adiante, extravio-me pelas ruas Sílvia ou Doutor Seng [...] o lugar onde estou é mais alto do que eu imaginava, de repente vejo luzes a distância, um navio, as luzes se refletem, é o mar: **Não havia, ali, terra firme e massas de edifícios** com luzes vermelhas nos pára-raios? [...] dou as costas ao mar e ao navio, piso sem pés [...]as pedras desta **cidade ladeirosa**, cheia de velhas igrejas, desço um **beco (das Cortesias), rua do Sol, Amparo, São Francisco** [...] que faço aqui, que rua esta, ali os sobrados e de outro lado o cais, suas árvores torcidas na direção das águas, quando vi aquelas pontes, e quem me diz o nome desse rio, cheirando a peixe e lama? (LINS, 2005 p. 127-129),

O uso de tempos verbais diferentes marcam a transição pelo espaço. A terceira pessoa verbal muda para a primeira. O professor fala de si perambulando pelas ruas de São Paulo como se fosse observado de fora. Após o atravessamento da maior avenida da cidade, observamos que ele assume o “eu” que fala, as referências topográficas já são então da cidade pernambucana Olinda. Voltaremos à discussão dos outros aspectos que marcam a transição do professor quando o analisarmos como personagem.

CAPÍTULO 4 - O TEMPO

4.1 – O tempo filosófico

Em narrativas simples como os contos de fada, a abertura clássica que inicia a ação apresenta uma marcação temporal neutra: “Era uma vez...”. Na medida em que as formas narrativas evoluem e ganham densidade, o estudo do tempo também ganha complexidade. Além da sucessão cronológica dos acontecimentos, do tempo do discurso e do tempo histórico, o romance moderno estuda o tempo pelo viés filosófico.

No romance ARCG, a história da personagem Ana deflagra um série de reflexões sobre o tempo. Em um resumo simples, podemos dizer que ela nasceu na cidade grega Creta, no curso da sua vida cometeu todo tipo de delito, do roubo ao estelionato. Age assim em diversas cidades gregas, saindo da ilha atravessa o continente e percorre vários lugares que conhecemos pela tradição literária ou por eventos históricos. Mesmo sendo presa inúmeras vezes pelos crimes cometidos, ela consegue, por todo gênero de artifício, se livrar. As fugas sucessivas e obtidas de forma tão fácil espalham sua fama por toda a Grécia. Entre os presos, se transforma em uma heroína, em uma lenda da liberdade. Ela representa, para eles, a possibilidade de fugir ao destino, que se impõe, inexorável. Ao ser recebida nas prisões, é tratada com reverência pelos outros prisioneiros que lhe concedem o título de a rainha dos cárceres da Grécia. No julgamento final por seus crimes, a acusação pretende mostrar a maldade escondida sob seus olhos, mas Ana contesta o magistrado; “o senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa” (LINS, 2005 p. 215).

A dificuldade para perceber de que modo o tempo passa está relacionada ao fato de ele parecer contínuo. As expressões que empregamos para divisão do tempo – presente, passado e futuro – servem para nos situar em relação aos eventos, mas não são capazes de seccioná-lo de fato. Nunca sabemos em que ponto o amanhã se transforma em hoje e logo vira ontem. Para os atuais discípulos de Einstein, apenas existiria um eterno presente:

Não se deve acreditar que o tempo escoado regressa ao nada: o tempo é uno e eterno, o passado, o presente e o futuro não passam de aspectos diferentes – gravuras diferentes se se preferir – de um registro contínuo e invariável da existência perpétua (PAUWELS, et al., sd p. 42).

Apesar de não podermos seccionar esse tempo perpétuo, nos damos conta da sua passagem pela observação das mudanças que ele provoca em nós mesmos, no espaço e nas pessoas nos cercam. Ainda podemos percebê-lo pela alternância entre dias e noites, pela variação das estações climáticas, pelas metamorfoses que provoca na matéria. Além disso, “qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo (LINS, 2005 p. 216). Caetano Veloso em sua *Oração ao tempo*, nos diz que o tempo é também “um compositor de destinos, tambor de todos os ritmos”.

A corrosão da matéria devido a ação do tempo é representada na mitologia grega pela figura de um pai que devora seus filhos. Segundo Hesíodo, após usurpar o trono de seu pai Urano (céu), Crono (tempo) come seus filhos para que eles, por sua vez, não roubem seu trono. Reia, esposa de Crono, forja um ardil para salvar seu filho Zeus. Ao invés de entregar o recém-nascido, Reia dá a Crono uma pedra envolta em panos, e consegue ludibriá-lo. Até crescer e poder enfrentar o pai, Zeus fica escondido na ilha de Creta. Na luta contra Cronos, Zeus sai vitorioso porém outros inimigos ambicionam o trono. Após todos os combates que ocorrem no Olimpo, nos quais também logra a vitória, Zeus casa-se com Mnemósine e, com ela, gera as nove musas. Por meio das artes que empregam nos festejos do Olimpo, as musas perpetuam a lembrança das glórias do soberano.

4.2 O tempo da narração

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, 2005 p. 69).

O diário do professor funciona como suporte que delimita o período empregado no estudo sobre o manuscrito enoniano. As datas inseridas na entrada de cada anotação

do diário servem para delimitar a cronologia de eventos relativos ao dia a dia do professor, funcionam como balizas que marcam o tempo da história, corresponde

ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor. Por vezes, o narrador explicita os marcos temporais que enquadram sua história. (REIS, 2007 p. 406)

A narração do professor circunscreve os anos 1974 e 1975. O calendário que limita a narração não abarca a totalidade dos dois anos citados. “Duas vezes o mundo foi criado: quando passou do nada para o existente; e, quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra” (LINS, 1966 p.117) Apenas em nove meses, de cada um desses anos, tem-se marcações no diário. A primeira nota é de 26 de abril de 1974, excluindo, portanto, os três primeiros meses do ano; a última é de 23 de setembro do ano consecutivo, excluindo os três últimos, conforme podemos ver na seguinte tabela:

Mês	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
1974												
1975												

Tabela – Intersecção do calendário da narrativa

Os meses hachurados na tabela mostram que há uma intersecção de seis meses. A completude característica do ciclo anual em 12 meses não é perfeita. O valor numérico das datas que aparecem neste período parecem, num primeiro momento, não ter qualquer relevância na construção do diário.

As anotações parecem estar soltas no fluxo do tempo, de forma aleatória, corroborando a impressão de que foram escritas meramente para preencher o vazio trazido pela morte de Julia Marquezin Enone, em 1973. Mas, se pensarmos na importância que Osman Lins atribui à estruturação de suas obras através de princípios matemáticos conforme observamos em *Nove, novena* e *Avalovara*, não podemos pensar que ele abandonaria este princípio organizador que lhe é tão caro justamente na obra que

se sucede àquelas duas. A escolha de datas, meses e anos específicos apontam para uma seleção, para a ordem.

Osman Lins não relega ARCG a uma cronologia qualquer, na verdade, as datações são bem organizadas e apontam uma série de simetrias. Se analisarmos mais detidamente os meses dispostos na tabela que representam a intersecção do calendário, observamos que, ao somarmos os nove meses do primeiro ano aos nove do segundo, temos um total de 18 meses. Se retomarmos este resultante numérico (18) e somarmos a dezena com as unidades (1+8), obtemos, novamente, o número 9. Para além de um simples levantamento estatístico, as relações de simetria numeral que extraímos a partir do calendário da narrativa apontam uma estrutura cíclica. A narração de ARCG não abarca a completude de dois ciclos anuais, mas reflete uma simetria ao tomar dois ciclos de nove meses. Lembramos que o simbolismo do número nove está relacionado ao do número três por ser um múltiplo deste.

Não podemos olvidar que a composição numérica sempre enriqueceu as formas artísticas, como a poesia e a música. Citando Ernest Curtius, o professor diz que “ com o uso da composição numérica, o poeta da Idade Média atingia um duplo fim, esqueleto formal para a construção e profundidade simbólica”. Em seguida reflete:

alusão numeral lançava cordas para as margens do mistério e expressava, ao menos em seus exemplos mais nobres, reverência em face do mundo. O poema ligava-se a algo que o ultrapassava mediante os números a que obedecia e de que, por isso, era o portador: trazia-os em si (LINS, 2005 p. 54).

No dicionário de símbolos:

Os números, que aparentemente servem apenas para contar, foeneceram desde os tempos antigos, uma base de escolhas para elaborações simbólicas; Expressam não apenas quantidades, os números como os nomes, mas ideias e forças (CHEVALIER, 1996 p. 646)

Ao consultarmos a obra citada pelo professor, lemos que Dante usou a composição numérica para estruturar a *Comédia*, “para cada cântico previu o mesmo número de versos

e, por conseguinte, a mesma matéria a ser escrita” (CURTIUS, 1996 p. 406). Na *Divina Comédia*, há uma simetria numérica entre o céu e o inferno, os nove ciclos infernais correspondem as nove esferas celestes.

O calendário da narrativa aponta para uma série de simetrias relacionadas ao número nove. Se perpassarmos o olhar pela totalidade dos 18 meses escritos, observamos que o professor fez exatamente 191 anotações neste período, temos um palíndromo numérico. Em termos de visualização, um palíndromo tem o elemento central que espelha duas as estruturas iguais para os lados. Dois nomes palindrômicos importantes de ARCG são o nome da personagem que inspirou o título da obra e o sobrenome da escritora do manuscrito. Na história de Ana, sabemos que ela percorre inúmeras cidades gregas cometendo delitos e, neste percurso, muda sempre de sobrenome, mas conserva sempre o primeiro (ANA), considerado “sua marca”, pois representam seu ir e vir pelo espaço. O palíndromo é a perfeita representação gráfica deste movimento, pois pode ser lido nos dois da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, o sobrenome de Julia também é palindrômico (ENONE). As anotação feitas no diário não seguem em dias consecutivos, por isso, a obtenção de um resultado palindrômico (191) não deixa de ser relevante, ainda mais o 9 central que já aparece na simetrias dos meses conforme já vimos.

Meses	jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	Set	Out	nov	dez	Tot. 365
Escritos 1974	0	0	0	1	6	3	9	6	5	23	17	16	86
Em branco	31	28	31	29	25	27	22	25	25	8	13	15	279
Escritos 1975	12	12	12	12	11	2	14	16	14				105
Em branco	19	16	19	18	20	28	17	15	16	31	30	31	260

Tabela de dias escritos no ano

Relações:

Dias escritos 1974 + 1975=191

Em branco 1974: 279

Em branco 1975: 260

Subtração $279-260 = 19$

As relações matemáticas usadas por Lins na estruturação do diário mostram uma série de confluências, o que nos leva a pensar que, de fato, ele “baniu” o acaso na sua escrita. Este grau de elaboração estética que empregou na construção do calendário mostra a importância concedida ao tempo em ARCG. Não podemos, simplesmente, constatar que “o tempo passa”, precisamos refletir “de que forma o tempo passa”. Se o diário tivesse sido iniciado em fevereiro e encerrado em agosto, poder-se-ia ignorar totalmente as marcações do tempo, considerá-las um acessório dispensável. Mas, sabendo da preocupação do autor em trazer para debate todos os elementos do romance, detivemos-nos um pouco sobre a análise do calendário.

Além das sutilezas relacionadas aos 18 meses em que a narrativa transcorre, nos quais 191 dias aparecem nas entradas de calendário, se considerarmos apenas os seis meses de intersecção dos dois anos, ou seja de abril a setembro, verificamos que a soma dos dias escritos reduz-se de 191 a 99 dias escritos, conforme podemos observar na tabela abaixo:

Número de dias escritos na intersecção de seis meses		
	1974	1975
ABR	1	12
MAI	6	11
JUN	3	2
JUL	9	14
AGO	6	16
SET	5	14
	30	69
		= 99

Tabela da Intersecção dos 6 meses que se repetem nos dois anos

Desconstrói-se, assim, a visão de que o diário tem uma estruturação puramente casual. Donde concluímos que Osman concedeu ao tempo da narrativa uma elaboração

bem organizada. Se deixamos de lado a matemática pura, a matemática sagrada, que sabemos ser tão cara ao autor, se não dermos qualquer atenção aos números que marcam as entradas do diário, perdemos, também, o sentido simbólico das celebrações, sobretudo as de caráter cíclico que são impregnadas de conotação ritualística, como viradas de ano, aniversários e festas nacionais. Se deixamos de nos deter examinando os procedimentos usados pelo autor, extraímos da própria obra o arcabouço necessário para o exame desta. A crítica tecida pelo autor acerca da teoria estruturalista e formalista é devido à redução das análises que levam em conta apenas o texto que tenta negar a importância da subjetividade do autor, anular qualquer ligação entre as experiências dele e seus reflexos na obra. O professor adverte que a obra fornece instrumentos para sua compreensão.

Nos escritos homéricos o número 9 tem valor ritual. Deméter percorre o mundo durante 9 dias a procura de sua filha Perséfone; Latona sofre durante 9 dias e 9 noites as dores do parto; as nove musas nascem dedvido as nove noites de amor entre Zeus e Mmenosine; Nove parece ser a medidadas gestações das buscas profeitasas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação. As 9 aberturas do corpo humano simboliza as vias de comunicação com o mundo. Em Hesíode 9 dias e 9 noites são a medida do tempo para percorrer do céu ao inferno. (proc. Cit.)

Além da armação de uma estrutura matemática para tempo da narração que privilegia o número nove (nos lembra as nove musas, nove esferas, coros de anjos, nove círculos), ARCG abriga mais duas formas de estruturação. Podemos seccionar este romance em duas partes: a primeira abre-se em abril e fecha-se no dia de natal; a segunda começa no dia da festa dos Reis Magos e termina no Solstício de Primavera.

Uma segunda forma de divisão do romance pode ser operada por meio de fragmentos de uma obra literária. O autor utiliza o diálogo entre Alice e o Gato de Cheshire, ocorrido do capítulo VIII (O campo de Croqué da Rainha) de *Alice no país das maravilhas*, e secciona o romance em três partes com os seguintes fragmentos carrollianos:

- I. "[...] então notou, suspensa no ar, uma aparição 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, 2005 p. 16)

- II. "Alice esperou que os olhos do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça." Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*

(LINS, 2005 p. 83)

- III. "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, 2005 p. 219)

Considerando as datas em que estes fragmentos se encontram no diário, chegamos a outra simetria matemática que corrobora a ideia de que Osman Lins ordenou a estrutura do diário trabalhando uma estrutura numeral de forma sistemática. As três citações aparecem nos seguintes dias, meses e anos:

$\downarrow \Sigma$	Dia	Mes	Ano
	18	7	1974
	5	12	1974
	23	9	1975
Total	46	28	5923
	1	1	1
			= 3

Tabela com os fragmentos de Lewis Carroll distribuídos no diário do professor

No calendário da narrativa, os seis meses que se interseccionam excluem os três primeiros meses de 1974 e os três últimos de 1975. A importância que se atribui ao número 3 do ponto de vista simbólico, leva-nos a pensar que esta divisão do romance pelos fragmentos da obra carrolliana pode estar relacionada aos outros significado que o número abriga, para além do fator apenas numérico. Entre outras conotações apontamos a divisão trina do tempo (passado, presente, futuro), a importância do terceiro olho na tradição hinduísta, responsável pela percepção extrasensorial pelo desenvolvimento da

intuição, entre os cristãos o três é a representação da perfeita da Unidade Divina (pai, filho e espírito) como também três são as virtudes teologais, e os reis visitam Jesus na magedoura; por último, lembramos que o escritor usa três dedos para segurar a caneta.

CAPÍTULO 5 - PERSONAGENS

5.1 Personagens Cômicas e Trágicas

Thalia, a musa da comédia, traz na mão uma máscara cômica, tem um aspecto vivo e um olhar irônico. O nome significa “festividade”. A comédia se organiza em torno do riso, herança do culto de celebração a Dionísio. A máscara cômica nada mais é que um sorriso no ar, como aquele esboçado pelo Gato de Cheshire. Este gato é singular pelo sorriso que ostenta, um riso libertador e um riso burlador. Mikhail Bahktin assevera que

O riso tem um valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2002 p.10).

Com a cabeça livre do corpo, o Gato pode rir à vontade, sua personalidade é marcada pelo riso burlador que não se submete a figuras de autoridade. Nem o rei, nem a rainha exercem qualquer poder sobre ele, já que sua cabeça não pode ser cortada. O Gato fala o que lhe aprouver, daí a importância de ter uma boca “suficiente para falar”²².

Em oposição ao Gato que ri livremente, temos a figura do escrivão J. A. P.. Segundo as notícias de jornal lidas pelo professor, o escrivão J.A.P foi suspenso por trinta dias como responsável pela Operação Camanducaia (nome dado a investigação sobre o grupo de policiais que tratou de forma violenta os 93 menores que estavam sendo transportados para o município mineiro de Camanducaia). O escrivão é obrigado a silenciar o que sabe da ação dos policiais, sob o risco “ser encontrado com a boca cheia de formigas”. A reflexão que o professor-narrador faz do eufemismo usado para calar o

²² O trecho de *Alice no País das maravilhas* que contém esta citação foi suprimido do bloco que Osman Lins utilizou para seccionar o romance em três partes. O apagamento desta referência, situada no capítulo que se intitula “O campo de croqué da Rainha”, aponta para a importância do apagamento/invisibilidade de partes do corpo do professor antes da transmutação em espantalho, antes da sua integração ao romance ARCG.

funcionário diz que ele não corresponde “à simples ideia de morte, mas de morte brutal e desvalida, o cadáver jogado em alguma beira de estrada. Sugere também a ideia de castigo e exemplo, transformada em buraco de formigas a boca que não soube calar” (LINS, 2005 p.75).

Podemos estabelecer com estes dois exemplos, uma oposição entre o cômico e o trágico, entre o riso e a seriedade. As irmãs Thalia e Melpomene sustentam, cada uma, máscaras que esboçam sorriso e tristeza:



Fig.1 – Melpomene e Talía,²³

Da mesma forma que as musas irmãs são evocadoras do riso e da dor, podemos dizer que, em ARCG temos, em sentido geral, dois grupos de personagens: um cômico, outro trágico. A caracterização dos personagens é, de certa forma, o delineamento de máscaras narrativas. Lembra-nos Lins que

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada sua caracterização. Isto é: os meios, os

²³<https://fenixdefogo.files.wordpress.com/2012/08/talia-a-musa-comc3a9dia-quer-dizer-da-comc3a9dia.jpg>;
<http://sistema.templodeapolo.net/imagens/imagens/Musas%2000017%20www.templodeapolo.net.jpg>

processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. (LINS, 1976 p. 77)

Massaud Moisés nos diz que “a tragédia poderia ser definida como ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem (MASSAUD, 2004 p. 450). No teatro grego, os atores entravam em cena portando máscaras, suas atuações suscitavam o terror e a piedade, o efeito sobre o espectador produzia purificação desses sentimentos. A essência do sentimento da tragédia clássica pressupunha a luta do herói contra o destino inexorável. Não podemos dizer que ARCG é uma tragédia, no sentido do gênero, mas que há, na obra, um grupo de personagens marcados pelo aspecto trágico da vida.

No romance de Osmand Lins, o professor-narrador tem um aspecto trágico, é um homem enlutado, marcado pela perda de uma pessoa que lhe foi cara. Mas a caracterização do professor caminha do trágico para o cômico. Isto porque ele sai da condição trágica de homem enlutado e se transforma em uma figura cômica: um espantalho.

Ligado, ainda, ao grupo do professor, temos, também, Alcmena, sua sobrinha. Ela é a leitora do manuscrito de Julia que vê os traços do professor na obra; após a leitura da obra, ela declara: ‘vejo o senhor no livro inteiro’ (LINS, 1976 p. 77). De certa forma, é a ela que cabe o trabalho hercúleo de integrar o professor ao romance de Julia. Durante uma internação do professor devido a problemas nos olhos (órgão responsável pela percepção imediata da realidade e cuja disfunção faz o professor enxergar os personagens emergindo do espaço diegético do romance), Alcmena realiza leituras em voz alta para o tio. Embalado pelo som que emana de Alcmena, o professor sente-se transportado ao universo evocado na leitura.

No diário do professor, consta uma série de reportagens que relatam as misérias cotidianas de pessoas comuns. As notícias de jornal contam histórias de pessoas comuns vítimas de acidentes domésticos, de abuso de autoridade, de negligência médica, de injustiça social. É um grupo marcado pela singularidade trágica de suas vidas, por circunstâncias que os deixa à margem da sociedade. Estas histórias são colhidas porque se assemelham à de Maria de França, servem à reflexão do professor sobre os personagens de Julia. O próprio Lins explica-nos que a obra literária assimila eventos que transcorrem na vida de um escritor:

O livro, conquanto não alheio à realidade circundante, que de algum modo o exigiu em sua origem, constitui um ato singular na rotina diária do escritor, subterrâneo curso atravessando nascimentos, mortes, dívidas, desastres, mudanças políticas, triunfos, crises morais, desemprego, doenças, cataclismos (LINS, 1974 p. 27).

Deparamo-nos, em ARCG, com elementos multiplicados à maneira de um caleidoscópio. Nele, refletem-se, refratam-se e difundem-se os personagens da obra. A visão deste caleidoscópio fica clara na medida em que vemos reverberar personagens com o mesmo patronímico, quase sempre apresentados como um duplo. A busca na biblioteca dos nomes escolhidos por Julia levam à extensa referência de estudiosos de quiromancia. Ressaltamos, neste sentido, que a nomeação dos personagens de um romance oferece ao leitor uma chave de interpretação da obra. Além disso, aponta-nos que os procedimentos executados na criação da obra artística e revela-nos, também, muito do seu criador, conforme nos ensina Lins; “o leitor experimentado será capaz de chegar a conclusões bastante justas sobre um romancista, sem chegar a ler seu livro, pelo nome de seus personagens” (LINS, 1974 p.54)

Após encontrar uma série de semelhanças entre os nomes dos personagens de Julia e quiromantes famosos, o professor conclui que a escritora cifrou a interpretação do seu romance, que “os indícios distribuídos por ela no romance desempenham função idêntica à do conceito nas charadas pitorescas” (LINS, 2005 p. 35). Disto procede o interesse do professor, e também o nosso, em descobrir “o que há de elaborado e pessoal” na obra, pois sabemos que Julia “empenha-se em dissimular os seus achados. [Que] se nos escapa esse traço, fundamental na romancista, avaliaremos incorretamente o livro” (LINS, 2005, p.16-17).

Mas a disciplina com que organiza *A Rainha dos Cárceres* recusa transformar o livro numa simples galeria da memória. Vimos, por exemplo, as origens literárias de Belo Papagaio, moldado em grande parte num obscuro e remoto aventureiro dos mares; e as do protegido de Alberto Magno, inquisidor e mártir, o iletrado Rônfilo, elaborado a partir de intenções bastante complexas. (LINS, 2005 p. 178)

O núcleo de personagens ligados a Maria de França são todos associados a escritores e personagens de obras importantes. A narradora Maria de França (talvez uma

simples tradução do nome Marie de France, escritora do período medieval) liga-se a Rônfilo Rivaldo, Alberto Magno, Nicolau Pompeu e Belo Papagaio.

Ao passo que o professor relaciona as quatro figuras masculinas a quiromantes, procurando, com isso, uma sistematização do livro de Julia por meio desta arte divinatória, encontramos, pela leitura das obras referidas no romance, outras correlações. Diz-nos o professor que o onomástico Rônfilo, até então não encontrado em parte alguma, “também não o registra a maioria dos dicionários e enciclopédias hoje examinados” e relaciona-se a “um certo Ronphile, quiromante famoso no século XVIII (LINS, 2005 p.35), no mesmo ofício haveria também “um Nicolau Pompeu, entre os séculos XIV e XV, misto de letrado [...], quiromante e vidente” (LINS, 2005 p.36). Em busca de obras dos referidos quiromantes, encontramos o *Chyromancie naturelle* (1653), assinado sob o pseudônimo Ronphile, de autoria de Daniel de Rampalle, também chamado de Nicolas de Rampalle cuja produção, sem restringir-se à quiromancia, estendia-se também à poesia. As características deste autor aparecem divididas/desdobradas nos dois personagens de Julia: Nicolau Pompeu e Rônfilo Rivaldo. O perfil de Rônfilo é associado à palavra. Segundo a análise quiromântica do professor o dedo associado a este personagem encontra-se sob a influência de Mercúrio, e é chamado “o sábio”. Na mitologia grega Mercúrio é conhecido como Hermes. Segundo o professor há ainda outra correlação importante entre Rônfilo e a palavra quando associa a Hermes o deus egípcio Tot:

Pelos dons e poderes, Tot, o deus egípcio com cabeça de íbis, que, com a mesma intrigante ambivalência, patrocinava os mágicos e a palavra criadora (atuava ainda, associação surpreendente, sobre os arquivistas e os astrônomos), correspondia, no entender dos gregos, a Hermes. Esse avatar de Mercúrio criará o mundo com o poder da palavra. Quatro deuses e quatro deusas haveria também gerado a voz de Tot. Cantam e nunca silenciam, mantendo o curso do Sol com a sua canção interminável. Dependem, a luz e a vida, da voz desses cantores. (LINS, 2005 p. 57)

Observemos que mesmo construído a partir de referências tão ligadas a palavra, Rônfilo não sabe ler nem escrever:

Fundador e patrono de uma escola, move-se na órbita da palavra escrita. Soubesse ler, e a ligação fora menos relevante. Analfabeto, o seu amor à leitura adquire sugestiva ambigüidade: ele divulga o que desconhece, ato evocador do fenômeno poético, fruto da tensão entre saber e não saber (LINS, 2005 p. 55-56)

O estudo do professor em busca da origem dos nomes do livro de Julia remete-nos também à sua atividade como leitor. Em sua estante de elisabetanos, encontra uma correlação entre Belo Papagaio e *Otelo*. Ao passo que, no livro de Shakespeare, ao ouvir os relatos de viagem de Otelo, Desdêmona se apaixona por ele (há toda uma sedução por meio das palavras), os relatos, em ARCG, de Belo Papagaio tem um tom degradante, e a relação com Maria de França assemelha-se a uma agressão:

[Ele] fala das estradas de rodagem, de caminhões tombando em precipícios, de rios cheios, de cangaceiros, descreve. as brigas que provocou e venceu em prostíbulos famosos da Bahia, de Alagoas, de Sergipe, as mesas de jogo viradas, os tiros, o brilho das facas, vãos das janelas para a rua, as mulheres cujos sexos, devido à forma excêntrica, às dimensões, ao perfume, à maciez e ao fogo estarrecem qualquer macho. Não obstante os quarenta e tantos anos, deflora Maria de França e, antes que amanheça o dia, azul no tempo (LINS, 2005 p.21).

Belo Papagaio é bruto, decadente. Outra possibilidade para a criação do personagem é que ele tenha sido inspirado em um quiromante que singrava os mares no navio *Trinidad* sob o comando do capitão Calico Jack com a função de selecionar pela leitura das mãos dos candidatos a tripulação, para isso contaria com a ajuda de um papagaio. Este quiromante, *Pretty Parrot*, uma tradução literal de Belo Papagaio, não obstante sua arte de ver o futuro, não teria prevenido o ataque e captura do navio por inimigos ingleses. Diante de um tribunal, o capitão é condenado à força assim como quase todo o restante dos tripulantes a bordo do *Trinidad*. Os únicos liberados teriam sido o quiromante e uma mulher que viajava travestida de marinheiro:

Dois dos sobreviventes livram-se da punição: Pretty Parrot O., quiromante, e não pirata – e um marinheiro que o capitão não submetera ao seu exame. O marinheiro, despojado das roupas, revela o sexo e a identidade real; chama-se Anne Bonney e, livre das faixas de seda no ventre, acusa gravidez de alguns meses. A criança é talvez de Calico Jack ou talvez do quiromante, que, segundo viria a confessar, reconheceria desde o início, pelas mãos de Anne Bonney, seu verdadeiro sexo, apesar do disfarce e da habilidade nas armas. Associam-se os dois; Pretty Parrot, que nãoexperimentara sem contágio a pilhagem e a existência errante, faz-se *black birder*,²⁴ tornando-se lendária a virtude que possui de embalar os ouvintes com o relato das próprias aventuras. Aduzamos que o seu fim, bem como o da corajosa Anne Bonney, perde-se na sombra, entre uma ilha e outra das Caraíbas (LINS, 2005 p. 37-38).

Considerando que “o romance não contém fatos brutos, sendo acima de tudo uma artimanha, verbal” (LINS, 2005 p. 72), procuramos a nota inserida pelo autor para explicar a nova profissão de Pretty Parrot e encontramos, em *Les pirates*, de Gilles Lapouge, outras informações relevantes para a compreensão de ARCG. Levamos em conta, também, a advertência do professor de que

Não se pode afirmar que Julia Enone haja transposto para o Nordeste de alguns anos atrás essa figura, embora, além do nome, pelo menos um traço do velho par de Anne Bonney sobreviva em Belo Papagaio, o prazer de narrar ousadas e lances arriscados. Seu objetivo, penso, não era recriar personagens legendárias, mas, lançando mão de pistas onomásticas, preparar uma espécie de inscrição cifrada que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra (LINS, 2005 p. 38)

Na obra de Gilles, não há referência alguma a qualquer quiromante, tampouco há sobre o tal papagaio ledor de destinos, ao invés de um leitor de mãos, encontramos outra mulher cujo sobrenome é uma tradução literal do verbo ler em inglês: Mary Read. Lemos, em Lapouge, que Calico Jack é a alcunha de Jack Hackham, capitão de navio no período

²⁴O termo designa uma profissão rara: "Aporta-se a uma ilha afastada, onde se faz amizade com os indígenas, de modo que eles acabem por subir a bordo; largam-se as amarras e vendem-se os cativos em outra ilha, para trabalhos agrícolas". (Gilles Lapouge, *Les pirates*. Paris, E.d. André Balland, 1969, p 73.)

de ouro da pirataria, a jovem Anne Bonney se apaixona por Jack Hackham e integra a tripulação, ao passarem pela costa da Jamaica todos são presos e condenados a morte, exceto Anne (liberada por ter uma origem nobre), que assiste a morte de Jack (lamenta observar que se bateu como um leão mas morreu como um cão, na forca). No mesmo barco e sob o mesmo júri, encontrava-se Mary Read, esta, sim, obtém o perdão do júri por estar grávida. Apesar de viajar em trajes masculinos, Mary se apaixona por um marinheiro e dele engravida deixando a embarcação após a sentença, mas a perda do filho e do marido trazem-na de volta ao comércio irregular sobre as águas. A valentia que Mary demonstra em combate seduz Anne Bonney, o que obriga Mary a revelar seu verdadeiro sexo, cria-se, então, uma amizade inquebrantável entre as duas.

Anne Bonney e Mary Read formam o par feminino mais famoso da pirataria, juntas singraram os oceanos pilhando inúmeras tripulações que faziam o comércio pelos mares. O jogo de relações com os nomes deste par é como um jogo de espelhos justapostos que nos remete tanto à narradora do manuscrito de Julia (Maria de França), como à heroína grega Ana. Não podemos deixar de mencionar que além das referências históricas usadas na criação destas duas personagens, o uso de fragmentos de *Alice no país das maravilhas* inseridos em ARCG pode estar relacionado ao processo de criação e a aproximação entre as personagens Ana e Maria, é que o coelho branco, ao se dirigir à Alice solicitando suas luvas a chama de *Mary Ann*²⁵.

Impossível aqui não pensar que no cerne do romance de Julia, a rainha dos cárceres, chama-se Ana, um nome palindrômico capta a fluidez da leitura em dois sentidos e movimento da personagem pelo espaço grego no qual forma-se quase um círculo completo (para consulta do percurso de Ana, consultar anexo 3)

O resultado das atividades de Ana, que, integrada às naus alígeras com uma bandeira vermelha, consegue pilhar populações inteiras, é o oposto do que ocorre com Maria de França, que, mesmo com todas as idas e vindas pelos órgãos da administração pública, nunca consegue obter o que lhe é de direito.

²⁵ Ora essa, Mary Ann, que está fazendo aqui? Corra já para casa e metraga um par de luvas e um leque! [...] Entrou sem bater e correu escada a cima, com muito medo de dar de cara com a verdadeira Mary Ann e ser expulsa da casa antes de achar o leque e as luvas (CARROLL, 2002 p.35-36) Neste momento Alice não desfaz o equívoco a respeito de sua identidade, apenas obedece ao coelho e ainda fica com medo de não ser de fato Mary Ann.

A história das piratas Anne e Mary nos contextualiza sobre as atividades irregulares desenvolvidas sobre as águas. O Comércio Ultramarino acendeu a rixa entre as nações, tanto pela busca de matéria prima, como pela de mercado consumidor. A interdição que o governo espanhol de Felipe II (que ocupa o trono de Portugal devido à morte de Don Sebastião e, conseqüentemente, controla também as colônias portuguesas, entre as quais o Brasil) impôs aos holandeses, impedindo-os de comercializarem nos portos ibéricos, é, em parte, justificativa para a invasão das colônias mediante a Companhia das Índias Ocidentais. Os holandeses que invadiram o Brasil no século XVI em busca de riquezas e poder concentraram os ataques na faixa litorânea, o domínio se efetivou em Pernambuco, onde permaneceram por quase 30 anos. Segundo Luis da Câmara Cascudo, a indústria açucareira estava a pleno vapor na época do ataque holandês; “existem na capitania (Pernambuco) 131 engenhos, que são moinhos de açúcar, os quais produzem juntos anualmente para mais de sessenta mil caixas de açúcar” (CASCUDO, 1956 p. 182). A compreensão deste acontecimento histórico é fundamental para maior entendimento de ARCG pois quando o professor-narrador transforma-se em personagem há a fusão São Paulo/Recife/Olinda e também ocorre a fusão entre o presente da narrativa (década de 70) com o período em que Holanda invadiu o Brasil justamente pela cidade de Olinda.

Dissemos no capítulo sobre o espaço que a fusão entre São Paulo e Olinda/Recife é realizada no nível linguístico, topográfico, histórico e descritivo, e que o agente que opera esta fusão é o professor-narrador quando ele também se transforma em personagem. O espantinho em que o professor se transforma é uma figura síntese, fusão de importantes elementos do romance: espaço, personagens e tempo.

5.2 Um personagem de personagens

A inserção de um espantinho na história é a solução temática e formal para o medo que Maria de França sente de pássaros. Em uma crise de loucura ela os vê como bichos gigantescos e monstruosos. Ao avistá-los pela primeira vez no cemitério anexo ao prédio do hospício Maria se sente sob forte ameaça. Então,

[...] para não continuar sem defensor, exposta a esses entes numerosos, ágeis (sua conformação lhe parece organizada para atirar o bico, para disparar o bico), ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em **oito dias e nove noites**, forma o espantalho (LINS, 2005 p. 155 Grifos meus)

O espantalho de Maria de França é formado pela junção de fragmentos distribuídos em 27 personagens de ARCG. Ao tentarmos visualizar o produto final deste espantalho bricolado, deparamo-nos com uma espécie de Frankstein (o ser anômalo dotado de vida artificial é fruto do trabalho e pesquisas em História Natural realizadas pelo doutor Victor Frankstein).

As pistas que revelam a mutação do professor-narrador em personagem, mais especificamente em um espantalho, estão disseminadas por todo o texto na descrição física da personagens, as quais vão sofrendo mutilamentos e amputações passíveis de rastreamento pelo leitor:

O episódio só ocorre no último terço do livro, após o rompimento do noivado pelo centroavante, mas vem sendo preparado desde o segundo capítulo. Não captamos, então, o sentido do que diz a heroína quando fala de guardar – nos ouvidos, no peito, nos olhos, na mão – atributos de uma ou de outra personagem. Ou quando concentra num desses traços, desmedidamente, seu exame (LINS, 2005 p. 155 Grifos meus)

Os raptos que acontecem na narrativa processam-se por meio de mutilações, de subtrações das características dos outros personagem. Observemos alguns exemplos: Belo Papagaio não tem o **polegar da mão direita** (que cortou para não prestar serviço militar); Heleno traz o **braço esquerdo decepado** a altura do pulso; refere-se a narrativa à Maria Antonieta, que perdeu **a cabeça** na guilhotina; a órfã adotada por Maria de França é atingida por balas pela polícia que esburacam seu **pescoço**; Fanny Brown nasce **sem braços e sem pernas**; Nicolau Pompeu é acometido por uma doença no **pulmão** que o leva a óbito; Memosina fica doente do **intestino** e esquece quais são as ervas curativas, daí, enfia-se no esgoto e morre; a mãe de Maria de França sofre com o **aparelho genital**, fica com o lado esquerdo do corpo amortecido e morre depois que, a tudo isso, acrescentam-se os **distúrbios renais**; o anônimo que cruza com Maria de França **esmaga**

a mão direita com três golpes de pedra, e a própria Julia Marquezin tem seu **corpo esmagado** por um caminhão.

Estas amputações e colecionamento de membros corporais dos personagens convergem para a formação do espantalho. Ele é nomeado por Maria de França com doze cognomes, são eles: a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báfica.

A junção de elementos esparsos confluem para uma ideia de completude. Os membros corporais obtidos por meio dos raptos propiciam a existência de uma criatura una. São diversos os elementos que se jungem e formam o espantalho, distribuídos esparsadamente como um baralho revolvido. O espantalho torna-se uno, é um microcosmo que condensa vários elementos do romance, daí a densidade que o cerca.

O espantalho se autodesigna como “a mutação, a passagem, o trans” (LINS, 2005 p.162). Embora sua criação seja uma convergência do delírio de Maria, podemos observar, em episódios pontuais, que a transformação do professor é tecida em diversos momentos e absorve outros componentes, não só os personagens. O problema ocular é um elemento que nos permite observar a percepção do professor se alterando, certa noite ele acabara de ler justamente as *Metamorfoses*, quando nota São Paulo se desconjuntando, a reflexão se que se segue nos deixa entrever a fusão entre as duas cidades e uma integração ao livro:

Lamento não poder explorar esta acuidade passageira. Todas as superfícies brilham como se esmaltadas e ofuscam-me os tons claros [...] 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, 2005 p.166).

Em outro evento de cegueira temporária, também sob influência de leituras (Alcmena lê em voz alta o *Diário do ano da peste*, de Defoe e esparsos de Dürer), o professor se vê no meio da cidade dominada pela peste na mesmíssima posição corporal de um espantalho:

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me

vítima da peste e esquecera o meu nome [...] embora soubesse quem era [...] 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 (LINS, 2005 p.164-165).

Um pouco antes da transformação total do professor diz que o livro de Julia começa a fechar-se para ele. Encontra-se sentado em seu apartamento, absorto na leitura do *Curso de lingüística geral* de Saussure, quando surge a gata de Maria de França (Memosina) e senta-se à sua frente como a Esfinge, como um enigma plantado no romance que reclama: decifra-me ou te devoro. Novamente o professor assume a posição corporal de um espantalho; “Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por quê, as mãos como luvas não calçadas, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror” (LINS, 2005 p.226),

Em seu deslocamento pelas ruas paulistanas, o professor está “certo de que chegou o momento [mas não sabe ainda] que transformação se arma nos limites da noite” (LINS, 2005 p. 227). A metamorfose do vestuário do professor é descrita a intervalos em que agetem elementos da natureza, ora é um vento (largo²⁶) que sopra transformando o aspecto de suas roupas, ora é a chuva(rada) que deixa poças na cidade e invadem-lhe o sapato:

Nada vejo sob o céu fechado, e o cáustico orvalho da madrugada parece mais aguçado, felizmente estou de **chapéu**.

[...] o vento do oceano passa entre os buracos dos meus trajes; me arrancaria o **chapelão**, não fosse o barbante amarrando-o no queixo

[estou] de óculos, as mãos nos bolsos da **japona**.

o vento que levantam quando passam [os milicianos] agita as abas do meu velho e **frouxo paletó**, fino como um lençol

²⁶ No vocabulário náutico o vento largo é aquele que entra pelo lado do barco e circula entre o través e as alhetas, é a forma mais fácil e rápida de navegar.

[...] meus **sapatos novos** ainda rangem um pouco.

[...] piso numa poça, a água entra por um **buraco na sola do sapato**.

(LINS, 2005 p.227-229)

Cada vez que o vento, a brisa, a chuva, o farol gira, o sino toca; o professor transforma-se mais em mais em espantalho

A travessia pela Avenida Paulista evoca, também, um atravessamento temporal, histórico, pois o grupo de milicianos (soldados) que cruza a avenida no mesmo momento que o professor remete-nos às sentinelas colocados em pontos estratégico das elevações de Olinda por Matias de Albuquerque para anunciar a aproximação as naus holandesas e estavam a ponto de invadir a colônia brasileira:

O que será, por trás dos edifícios, esse **clarão entre dourado e verde, movendo-se**, como se um fantástico navio com todas as luzes acesas ou uma grande baleia chamejante, surgida da terra, singrasse em plena escuridão – visível apenas o seu halo – as ruas desertas de São Paulo traçando uma curva? [...] Vem de alguma rua coberta de trevas o rumor ritmado de passos [...] **a patrulha** cruza a rua, não ao longo da rua, cruza-a como se viesse de dentro das casas e entrasse nas casas do outro lado [...] **não vejo os milicianos, ouço a marcha e o ranger de botas, o tinir discreto de metais** (LINS, 2005 p.228-229)

Esta descrição dos soldados que atravessam a avenida corresponde a do Exército Brasileiro²⁷. Com o país em poder de militares na década de 70 as cenas de patrulhamento pelas ruas marcava a vigilância e o controle sobre a população, não é à toa que após a descrição dos soldados de Matias Albuquerque o professor questiona: “mas quem vê as forças que hoje nos invadem?” (LINS, 2005 p.148). O professor desloca-se de São Paulo, década de 70, e transpõe-se para Olinda, século XVI, a primeira coisa que avista à

²⁷ Os uniformes do Exército Brasileiro, com sua atual padronagem de camuflagem VERDE-OLIVA, é reconhecido internacionalmente. Isso garante ao Brasil o reconhecimento de seus soldados nas várias parte do mundo onde é empregado. A identificação do EB com o VO ocorre desde o início da década de 1930, quando da adoção de novas cores de uniforme. O camuflado VERDE-OLIVA reflete grande identidade do EB. Consultado em: <http://redebie.decex.ensino.eb.br/vinculos/00000a/00000a1a.pdf>

esquerda é uma guarita. Com os elementos desenvolvidos até aqui, podemos entender com maior clareza uma parte do discurso do espantalho que diz: “junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem” (LINS, 2005 p. 231).

Julia Enone inclui também no manuscrito personagens que evocam o riso ao mesmo tempo burlador e sarcástico, criados a partir de importantes figuras públicas da vida brasileira. O professor comenta:

Seu objetivo, penso, não era recriar personagens legendárias, mas, lançando mão de pistas onomásticas, preparar uma espécie de inscrição cifrada que, descoberta, ampliase os horizontes da obra. (LINS 2005 p 38)

O processo de criação das personagens de Julia é um jogo de simulações que carece da participação do leitor na pesquisa da biblioteca para entender como esses personagens são construídos. Não trata apenas de criar uma galeria de apreciação da memória, nem do simples raptos de partes corporais de determinados personagens. É um embaralhamento de características históricas e ficcionais, mas passíveis de reconhecimento pelo “leitor atento”. Nesse sentido, a consulta das referências amplia e aprofunda o entendimento do texto e também revela como se dá o aproveitamento de leituras.

A autora (Julia) não se restringe a citar o nome de pessoas sacralizadas pela história do Brasil, nossos heróis nacionais. Ela não reforça a visão quase mítica concedida a personalidades públicas. Sua manobra consiste em realocá-los em diferentes funções e cargos daqueles que ocuparam em vida. Ela arranca o véu glamuroso que os imanta:

Julia Marquezim Enone derruba-os dos pedestais, priva-os dos títulos, dos bens e das vestes – se militares, das dragonas e das armas –, troca ou adultera os seus nomes e atira-os no limbo do serviço público, mais ou menos como Dante mete inimigos seus no inferno. Todos, no moral e no físico, são identificáveis pelo leitor não distraído. Mas, excluídas as circunstâncias que os favoreceram (onde iria o duque de Caxias forjar a sua glória, se não existisse mais Guerra do Paraguai e, portanto, batalhas de Humaitá ou Lomas Valentinas?), eis, nos balcões e nos fichários, anônimos, fora do mundo e ansiosos, como se tivessem consciência do

seu despojamento, esses homens lendários, agora expulsos da lenda e só um pouco mais altos do que Maria de França (LINS 2005 p 168)

Esta representação reforça que o compromisso do escritor é com a obra de arte, não com convenções políticas e financeiras. Uma vez deslocados do mundo real e inseridos como personagens literárias de um romance, os heróis ganham outra significação. Neste novo universo em que são lançados, podem receber um traçado mais sisudo ou mais caricatural, podem ser tocados na personalidade, não apenas na imagem.

Os “homens lendários” que Julia insere no romance reaparecem como figuras desfiguradas, como imagens distorcidas de espelhos. Bioy Casares diz ter lido certa vez que “los espejos y a cópula son abominables, porque multiplicam el número de los hombres” (BORGES, 2001 p.513). Acrescentaríamos que os espelhos são também deformadores.

Precisarei acrescentar que essas **figuras desfiguradas** não passam de comparsas e que, em última análise, formam em conjunto uma entidade ampla, a massa burocrática, encarnação – distantes, anacrônicos, confusos – da distante, anacrônica, confusa **Previdência Social**? Isoladamente, nenhuma tem a vida e a força que desprendem Belo Papagaio ou sequer o fantasma Antônio Áureo. Mesmo assim, na posição subalterna que lhes concede o plano da obra, respiram: tangíveis e impalpáveis, solicitam nossa credulidade, rendem-nos. Por quê? Que falcatrua vence em nós a certeza de sua inexistência e nos desarma ?

Tomamos a ideia de duplo e desfiguração fornecidas pelas imagens distorcidas por espelhos para pensar algumas destas personagens de Julia. A simples transposição (espelhamento direto) da história para a literatura seria um recurso muito evidente em vista dos refinados processos de elaboração artística presentes em ARCG. Observamos, então, a autora conduzir para o reles funcionalismo previdenciário emitentes personalidades, vemo-la rebaixar o posicionamento social de pessoas que ocuparam importantes funções públicas para a condição de simples burocratas da mesma forma que “Dante convoca ao tribunal papas Imperadores do seu tempo; reis e preladados, estadistas, déspotas, generais; Homens e mulheres da nobreza e da burguesia, das corporações e das escolas” (CURTIUS, 1996 p. 450).

5.3 Personagens históricos

As ações do funcionalismo público são reguladas por um sistema de normatizações moroso, hierárquico e compartimentado que resulta na mais completa ineficiência. Quando a personagem Maria de França busca, sem sucesso, assistência da justiça, saúde e seguridade social, vemos que a espessura das barreiras revelam seu lugar de fala, temos ali retratada uma simples mulher do povo perdida no purgatório burocrático. Quando “desce” ao setor que regula a concessão de benefícios, ela esbate-se com funcionários esquecidos das atribuições de seus cargos, desatentos e mal humorados. Estes funcionários agem como se fossem partes de um só corpo, não há diferença entre o comportamento de um chefe de seção e o de um escriturário, ou o de um contínuo. Eles são a evidência, desde a cabeça até os membros, de que o corpo da instituição previdenciária é uma máquina desgovernada, um monstro:

Uma legislação, com seus artigos, parágrafos e alíneas, compõe essa entidade com que luta a heroína. Compõe, eu disse: faz parte da composição. Vejo o texto legal, aí, como uma espécie de veículo inseguro, acionado por condutores ineptos e malignos, que trocam peças, invertem comandos, deterioram o veículo, transformando-o num monstro voluntarioso – num insano (LINS, 2005 p. 25).

Nesta ressurreição degradada dos mitos históricos nacionais, existe um duplo rebaixamento dos heróis da história do Brasil. Primeiro, há um apagamento dos traços pessoais que lhes define a personalidade quando integram a massa burocrática. A indistinção dos traços individuais é garantida pela inserção numa coletividade marcada pela apatia e também pelo anonimato. Outro rebaixamento é o sócio-psicológico, pois os ditos heróis perdem o controle sobre suas consciências, aparecem esquecidos de si.

Estas personalidades históricas são colhidas do Brasil Colônia, Império e da República e confinadas no sistema burocrático. Seus traços pessoais aparecem marcadamente declinados ao serem inseridos numa instituição que, via de regra, ignora sua função social. A crítica mordaz à realidade brasileira mostra como a burocracia desvia o corpo que a compõe para uma superfície rasa, seus funcionários impregnam valor às ações cotidianas vazias. Lima Barreto diz que não há “nada mais grave do que a gravidade

com que o empregado nos diz: ainda estou fazendo cálculos; e a coisa demora um mês ou mais até, como se se tratasse de mecânica celeste” (BARRETO, 2006 p. 306).

O somatório de providências a serem executadas antes de atender às solicitações dirigidas ao INPS são inúmeras, mas não significa que caminhem em direção às soluções, pelo contrário, perdem-se num vazio de sistema de prorrogações, indeferimentos, arbítrio, carimbo. Um burocrata criado por Lima afirma “Sou pela prática, pela atividade útil. Hoje por exemplo, tenho que assinar 2069 decretos e levar ao presidente 412 regulamentos, entre quais um sobre a postura das galinhas, que lhe vai agradar muito” (BARRETO, 2006 p. 507).

Não é sem motivo que em, ARCG, Julia Enone invoca a lucidez de Lima Barreto, por meio da uma oração: “Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever” (LINS, 2005 p. 53). Osman Lins afirma que “Lima Barreto é talvez o autor brasileiro que nos viu até hoje com maior verdade e lucidez” (LINS, 1976 p. 12).

O desencantamento dos heróis que Julia realiza, via sistema burocrático, concentra-se especialmente em cinco personalidades históricas: o marechal Floriano Peixoto, Rio Branco, Rui Barbosa, Dom Pedro II e Santos Dumont. A escritora enriquece nossa atividade da leitura usando “anacronismo deliberado das atribuições errôneas citada” por Borges em *Pierre Menard, autor de Dom Quixote*²⁸. Pergunta-se o professor sobre este grupo de personagens de Julia:

Que significa, no romance, a redução de tantos mitos brasileiros à cinzenta vida burocrática? Respostas 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, 2005 p. 186)

²⁸ Citado nas referências da biblioteca

Estes homens que recebem, no romance de Julia, um estatuto ficcional não diferem dos que governam o país na década, conhecidos pela linha dura que adotam no comando do Brasil. Os generais que se alteraram no poder via golpe militar de 1964 não diferem daqueles que governaram a primeira república por meio da espada e do chicote. Escrito na década de 70 (entre 1969 e 1972), o romance de Julia insere as cinco referidas figuras históricas como personagens de um órgão estatal caracterizado pela burocracia, o INPS. Estes heróis nacionais perdem seu brilho individual, são tratados como pessoas indistintas que integram a “massa cinzenta”, a burocracia.

Em *Memórias do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto tece uma crítica contundente ao controle de informação exercido pelos meios de comunicação na virada do século. Lima define a imprensa como “a Onipotente”, “o quarto poder fora da constituição” (BARRETO, 2006 p. 193). Ela é retratada como um órgão que beneficia a mediocridade de funcionários de grandes jornais que, por detrás de sua fachada, usam seu poder de influência para obter vantagens financeiras e para arrebatam cargos no funcionalismo público. Agindo como que desprovidos de senso ético, eles veiculam notícias que desfavorecem o governo até obterem cargos públicos. Alguns personagens que trabalham no jornal tem o nome de heróis brasileiros, há o Caxias, o Deodoro e o Oliveira, que é fanático por Rui Barbosa.

Assim como Lima Barreto transforma heróis brasileiros em burocratas da imprensa, Julia Marquezim transforma heróis em burocratas do Instituto Nacional de Previdência Social. Enquanto os heróis do Brasil estão relacionados a burocracia, os escritores aparecem como internos do Hospital de Alienados de Anchieta a Clarice Lispector, Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond, Guimarães Rosa, Lima Barreto, Gregório de Matos, Julia Enone e outros que não pude identificar pelas pistas fornecidas pelo professor. Esta disposição do grupo de escritores não deixa de ser uma referência à condição de isolamento daquele que escreve não voltada para ele, e sim para a sociedade, que o recusa.

Os burocratas que trabalham do INPS inspirados nas figuras públicas estão todos ligados, de forma superficial, a palavra ou a transições políticas importantes. Dom Pedro Segundo escrevia poesias, Rui Barbosa foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, assim como Rio Branco. Dom Pedro foi o último imperador, e Floriano integrou à vice-presidência da República, logo em seguida assumiu o primeiro posto. Apenas

Santos Dumont difere, em tom, deste grupo, pois o aviador foi eleito para ocupar a Academia Brasileira de Letras, mas não chegou a tomar posse. Os cargos que ocupam no romance de Julia são os seguintes:

1) Dom Pedro II: O almoxarife

Ainda menino, Dom Pedro II recebeu o trono brasileiro de fachada, mas aos quatorze anos, após o golpe da maioridade, foi entronizado como Imperador Perpétuo da Nação, cargo que ocupou por quase 50 anos. Em ARCG, ele atende na infecta previdência social, ao cargo de almoxarife:

Mesmo d. Pedro II, mito de bondade e de amor ao estudo, aparece vez por outra, vindo do almoxarifado, a barba branca, um barrete – redução da coroa? –, lado a lado com os líderes republicanos, sempre admirando o telefone, fazendo já idoso o supletivo e tentando impingir aos associados uma exígua coleção de sonetos (LINS, 2005 p. 181)

Ao transferir Dom Pedro II de condição de Imperador para a de almoxarife, Julia nos leva a pensar nas atitudes da figura histórica, nas ações na esfera política. A substituição da coroa por um barrete, uma representação muito cômica, guarda uma reflexão quanto ao “sono” que entorpece a visão do mundo real. O barrete, peça do vestuário usado para dormir, impregna Dom Pedro do simbolismo relacionado ao sono e ao sonho. Como irmão da Morte, o Sono está ligado diretamente ao esquecimento.

O desencantamento do erudito Imperador, cuja reputação foi estabelecida por ter patrocinado o conhecimento, cultura e ciências (tendo ganhado, com isso, o respeito e admiração de estudiosos), reaparece na modesta atitude de cursar um supletivo.

Este imperador que subiu ao poder por golpe de Estado, por outro golpe foi retirado. Em ARCG ele reaparece junto aos republicanos, o grupo de líderes militares que derrubou a monarquia e instituiu a República. É este almoxarife que explica à Maria de França o motivo de ela não ter obtido a pensão após a crise de loucura:

o velho almoxarife, depois de lhe impingir um folheto com os seus versos, deixa escapar que, em todos os pedidos de pensão por doença mental, alguém declara tratar-se de histeria, para dificultar ou até impedir a atribuição do benefício (LINS, 2005 p. 41).

Com isto, podemos dizer que até o prestígio do imperador como escritor, sofre um rebaixamento.

2) Floriano Peixoto: O contínuo

Floriano Peixoto foi o primeiro vice-presidente do Brasil durante o governo do Marechal Deodoro. Depois, assumiu a presidência do Brasil de 23 de novembro de 1891 a 15 de novembro de 1894. O período foi batizado de “República das Espadas”, sendo caracterizado como uma ditadura militar. O escritor Lima Barreto dá-nos um retrato agudo do governo de Floriano Peixoto:

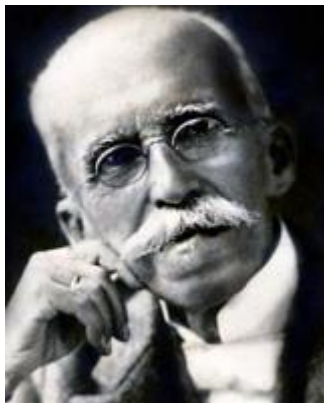
Benevenuto era desses, desses que aos 12 anos, viram as maravilhas do Marechal de Ferro, o regímen da irresponsabilidade; e não podia esquecer pequenos episódios característico do espírito de sua governança, todos eles são brutais, todos eles intolerantes, além de acompanhamento de gritaria dos energúmenos cafés. (BARRETO, 2006 p. 448)

Durante o período que governou foram comuns os levantes populares e a repressão a focos de resistência simpáticos ao Imperador Dom Pedro II, o punho forte que Floriano usou para reprimir os levantes lhe deram o epíteto de Marechal de Ferro. Em ARCG, não chega tão alto, não passa de um *office boy*, e até a ocupação deste cargo é perigoso porque ele é completamente desmemoriado:

Ressurge o Marechal de Ferro, sem poder, sem farda e sem patente, no contínuo Flor, sopro de asmático, o olhar de morto e o coração vingativo, mas se vingar de quem se não se lembra quem? (LINS, 2005 p.180).

O serviço de um contínuo consiste na execução de pequenas atividades burocráticas. A simplicidade de tarefas que lhe é atribuída não requer formação quase nenhuma, reduz-se à tarefas mecânicas que nada requerem do intelecto.

3) Rui Barbosa: O atendente de guichê:



Rui Barbosa - Membro Fundador da Academia Brasileira de Letras, Cadeira: 10

A imagem de Rui aparece completamente ruída pelos equívocos que comete ao mexer nos arquivos do INPS, equívoco semelhante ao que cometeu na vida pública como ministro da Fazenda, intentando deslocar o eixo da economia brasileira da agricultura para a indústria, quando realizou uma malfadada reforma monetária e bancária, baseada nos melhores livros estrangeiros. A tal reforma consistia em autorizar os bancos a emitirem papel-moeda sem lastro em ouro e prata. Como resultado desta medida desastrosa, o Brasil contraiu imensa dívida e(x)terna, sobretudo por conta da especulação financeira. Sua participação na Conferência da Paz, em Haia (1907), notabilizou erudição, e devido à atuação nessa conferência ganhou o apelido de "O Águia de Haia" e foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Em ARCG, sua atuação na Campanha Civista consiste em juntar-se ao inimigo:

Raquítico, enervado, vaidoso, cheirando a cânfora, acreditando guardar "na cabeça de cabago, de cor e salteado", os números dos protocolos e sempre se enganando, Rui Barbosa – Barbosa Neto –, sem possibilidade

alguma de ascender dos seus infectos arquivos à Presidência da República, esqueceu a Campanha Civilista e transformou-se num fanático do militarismo: Tenho vergonha de ser honesto. A pátria é a família amplificada, e portanto só vai na espada e no tiro (LINS, 2005 p. 181)

Restou, do modelo consagrado pela tradição, a retórica proliferante, pompeada inclusive no guichê:

Leve este papel, conduza este ofício, seja portadora deste documento, e, ontem como hoje, agora como sempre, sempre como nunca, insista em reclamar os seus direitos, em exigir o que lhe cabe, em propugnar pelas suas regalias, em reivindicar a sua pretensão (LINS, 2005 p. 181)

Rui Barbosa é um modelo de eloquência, cuja retórica, serve de modelo para gramáticos, mas sua linguagem mostra, sobretudo, a distância entre a linguagem de pessoas que dirigem o país e povo

Rui, o letrado beneditino das coisas de gramática, artificialmente artista e estilista, aconselha pelos jornais condutas ao governo. Há dias, ele, no auge da retórica, perpetrou uma extraordinária mentira. Referindo-se ao dia 14, que fora cheio de apreensões, de revoltas e levantes, e à nota trazida a 15, da vitória da “legalidade”, disse assim, da manhã de 15: “ fresca, azulada e radiante”, quando toda a gente sabe que esta manhã foi chuvosa, ventosa e hedionda. Eis até onde leva a retórica; e depois... (BARRETO p. 1225)

O perigo de uma retórica excessivamente pompeada é distanciar excessivamente o conteúdo da informação do público a que se dirige. Uma linguagem muito formal, dirigida a uma população com baixo acesso a educação, provoca uma fissura no processo comunicativo. O uso de jargões empregados na linguagem jurídica, médica e até mesmo no hinário Cívico do Brasil dificultam o entendimento de grande parte das pessoas que não têm acesso a formação acadêmica. Um caso que mostra a distância entre a linguagem

utilizada por Rui Barbosa e o povo pode ser exemplificado com a lendária história que conta o diálogo entre o famoso jurista e um ladrão de galinhas:

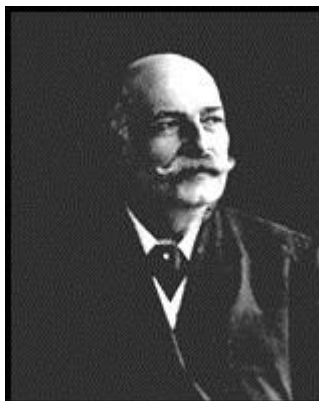
Diz a lenda que Rui Barbosa, ao chegar em casa, ouviu um barulho estranho vindo do seu quintal. Chegando lá, constatou haver um ladrão tentando levar seus patos de criação. Aproximou-se vagarosamente do indivíduo e, surpreendendo-o ao tentar pular o muro com seus amados patos, disse-lhe:

- Oh, bucéfalo anácrono! Não o interpelo pelo valor intrínseco dos bípedes palmípedes, mas sim pelo ato vil e sorrateiro de profanares o recôndito da minha habitação, levando meus ovíparos à sorrelfa e à socapa. Se fazes isso por necessidade, transijo; mas se é para zombares da minha elevada prosopopéia de cidadão digno e honrado, dar-te-ei com minha bengala fosfórica bem no alto da tua sinagoga, e o farei com tal ímpeto que te reduzirei à quinquagésima potência que o vulgo denomina nada.

E o ladrão, confuso, diz:

"- Dotô, eu levo ou deixo os pato?"²⁹

4) O chefe de seção: Rio Branco



²⁹ Consultado em: <http://crasesemcrise.blogspot.com.br/2010/02/quem-nao-se-comunica-se-trumbica.html>

Barão do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos) – Membro da Academia Brasileira de Letras,
Cadeira: 34, Posição: 2

Nas incoerentes anotações de hoje, Rio Branco é visto apenas como herói. Um texto consultado na internet diz que ele foi um exemplo, talvez o mais importante, da conjugação de tarefas por absoluta falta de pessoal qualificado, grande parte dos professores universitários eram desviados de suas funções e convocados a servir em cargos públicos ou em comissões governamentais de alto nível. Esta situação perdurou por cerca de 30 anos, durante os quais ele alternou o cargo de professor (de matemática) com o de ministro e várias outras funções públicas. Arrogante e balofo, Rio Branco é em ARCG o chefe de seção incapaz de se levantar da cadeira para atender aos inúmeros processos que dormem nas gavetas:

Rio Branco assina o ponto, e a poltrona giratória range com o peso do seu corpo. Arrogante e perfumado, às voltas com a disposição das mesas, olha constantemente para fora – alusão pouco sutil à sua ânsia de ser admirado na Europa –, esquecido dos processos que dormem nas gavetas e dos deveres de chefe de seção (LINS, 2005 p. 180).

O olhar do personagem voltado para fora do prédio é uma alusão à figura histórica do diplomata. De acordo com Lima Barreto, o Visconde do Rio Branco centralizou suas atividades excessivamente para o público estrangeiro: “Tudo nele (Rio Branco) se norteava para ação política e, sobretudo, diplomática. Para ele (os seus atos deram a entender isto) um país só existe para ter importância diplomática nos meios internacionais” (BARRETO, 2006 p. 800). Em relação à política interna e sua postura na administração pública brasileira, critica Lima “uma vez impossado do ministério, a primeira coisa que fez foi acabar com as leis e regulamentos. a lei era dele (BARRETO, 2006 p. 785).

Em ARCG, apesar de o Visconde ter um cargo importante (chefe de seção), é negligente no desempenho de suas funções, suas ações não influem positivamente no desenrolar do problema de Maria de França pois ele apenas “passa o problema adiante”

5) Santos Dumont: O escriturário



Santos Dumont (Aviador) Membro da ABL Cadeira: 38

Recebeu, por lei, o título de Patrono da Aeronáutica Brasileira e, em junho de 1931, foi eleito como “imortal” para a Academia Brasileira de Letras, mas não chegou a tomar posse. Em ARCG, aparece meio alienado da realidade em que vive, permanece confinado aos planos de balonismo, sua função é a de um transparente escriturário (ninguém vê?):

a figura transparente do escriturário Santos: a mesa e a cadeira que ocupa, postas sobre um estrado, são além disso mais altas que as restantes. Os olhos perdidos no ar, alheio aos solicitantes que desfilam nos balcões, **vive a refazer os planos de um** balão, sem dar-se conta de que a época é outra e de que, tendo chegado tarde, os balões já passaram e o seu prêmio no mundo será o anonimato. Mas talvez acabe vendo claro: como o seu modelo, **suicida-se** (LINS, 2005 p. 181)

Embora o aviador apareça confinado, como outras pessoas iminentes do Brasil, na infecta Previdência Social foi o único que na vida pública exerceu uma influência positivamente no contexto mundial. Suas invenções concretizaram o antigo desejo

humano de devassar os ares já intentado séculos antes por Leonardo da Vinci e literariamente presentes no desejo de Ícaro, Faetonte e J. Gonzaga de Sá³⁰.

Este personagem que exerce a função de escriturário, embora esteja agrupado aos que integram a massa burocrática, merece atenção diferenciada pois suas características remetem também ao personagem de Lima Barreto, o J. Gonzaga de Sá. Levando em consideração que esta foi a obra eleita por Osman Lins como objeto central de sua tese para análise do espaço romanesco, há pelo menos duas considerações a se fazer em relação ARCG: 1) Na construção da personagem Alcmena (sobrinha do professor, que é a leitora perspicaz da obra de Julia, e também é quem primeiro vê o professor como parte do romance) há uma referência a Alcmena de Lima Barreto conforme podemos observar quando Osman Lins faz uma verdadeira “colagem” do texto de Lima:

“Dona Alcmena levantou devagar um braço e apanhou, com os seus longos dedos abertos em leque, alguns cabelos que lhe caíam pela testa.” (BARRETO, 2006 p. 607)

“Alcmena levantou devagar um braço e apanhou, com os seus longos dedos abertos em leque, alguns cabelos que lhe caíam pela testa.” (LINS, 2005 p. 94)

Outro trecho que também marca a intertextualidade entre Lima e Lins:

“Pousei o meu olhar nos seus olhos revirados, e segui deles até a estrela que brilhava muito próxima das nossas cabeça.” (BARRETO, 2006 p. 606)

“Esperou, em silêncio, que eu explicasse por quê. Uma estrela brilhava muito próxima das nossas cabeças.” (LINS, 2005 p. 94)

³⁰ Nunca me passou pela que o meu amigo Gonzaga de Sá se dedicasse a coisas de balões. (BARRETO, 2006 p. 561)

CONCLUSÃO

O romance é um objeto uno, tudo que o integra favorece a compreensão. Com o objetivo de ampliar esta compreensão, caçamos as pistas, rastreamos citações, lemos outros autores, por vezes até pensamos agarrar algo dessa urna de ar que é o escritor/poeta, acreditamos prendê-lo em nossas redes de teorias e sistematizações, mas existe algo de incapturável na obra de arte.

Esta tese girou, borboleta cega e asas cindidas, em torno de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Sempre a partir do romance e voltado para ele, consultamos a biblioteca de referências e nos aventuramos em obras desconhecidas na tentativa de obter um pouco mais de luz para enxergar, com mais clareza, a multiplicidade de elementos do próprio romance. Buscamos desfazer um conjunto de temas para refazer a interpretação.

É certo que ramificações novas surgiram a cada momento, por isso, tentamos desenvolver um olhar voltado para o essencial. Aprendemos com a gata Memosina que lembrar é mesmo essencial, mas que esquecer também é fundamental para a elaboração do novo e para conservação daquilo que é velho, mas crucial. Se estudamos e lemos sobre os caminhos já percorridos na história do Brasil, não nos cegamos para a realidade atual.

A reelaboração artística que o romance fornece sobre as invasões do território nacional serve para a reflexão do quão frágil é a noção de pátria e povo; a desmistificação dos heróis e o tratamento irônico para situações trágicas da vida nos permite olhar, com mais leveza, a condição do cidadão que se encontra encarcerado nas instituições, sem poder se mover.

Acerca da fatura do romance, concluímos que a obra fornece subsídios suficientes para a compreensão de todos os elementos que abriga, e pode, por isso, prescindir de aportes teóricos externos para sua análise. As referências distribuídas no romance servem como extensão e convergência de temas discutidos em todas as camadas narrativas da obra.

A elaboração estética, de caráter hermético, pode ser estratificada com leituras sucessivas da obra, por isso concluímos que o romance e as obras nele referidas cumprem um papel formativo no desenvolvimento do leitor.

REFERÊNCIAS

I) Obras de Osman Lins/Fortuna crítica sobre o autor

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

RAMÍREZ BARRETO, Francismar. 'O romance da dificuldade'. In: Hazin, Elizabeth. (Org.). *Linscritura: Limiares da Escrita Osmaniana*. 1a.ed.Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial Ltda., CNPq, 2014.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins: poética de la lectura*. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2000.

FERREIRA, Hermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2005.

FERREIRA, Hermelinda; FARIA, Zênia de. (orgs). *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

GOMES, Inara Ribeiro. “A arte do romance segundo Osman Lins” In Eutomia - Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I – nº 01, pp. 75-86. Online. Disponível em , <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/especial-destaques/A-arte-do-romance-segundo-Osman-Lins_Inara-Ribeiro-Gomes.pdf> Acesso em agosto 2010.

HAZIN, E. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lente, 2014.

HAZIN, Elizabeth; GOMES, Leny da Silva & SILVA, Odalice. . *No reverso do tapete a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2012.

HAZIN, Elizabeth & GOMES, Leny da Silva. *O nó dos laços : ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Universidade de Brasília 2013.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: TA Quieroz; Brasília: INL, 1988.

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Nove, novena: narrativas*. 1ª ed. São Paulo: Martins, 1966.

_____. *Avalovara*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Do ideal e da Glória: Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

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

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Notas sobre a técnica*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiro- USP, 197-

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

PAZ, Martha C. G. *As expressões musicais em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. I Congresso Internacional de ecocrítica. João Pessoa, 2012 (texto cedido pela autora).

_____. *Música popular na Rainha dos Cárceres da Grécia*. VIII SEPEesq, Porto Alegre : UniRitter, 2012.

II) Geral

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARAUJO, Heloisa. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Diário de hospício: o cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Bíblia Sagrada. *Gênese*, cap 3, vs 1-8 e 22-24.

BORBA FILHO, Hermilo. *Margem das lembranças*. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1966.

_____. *A porteira do mundo*. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1967.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. I Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega Vol I*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Editora UnB, 1998.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

CAMPBELL, J. W. (2015). *A biblioteca: uma história mundial*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas/através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*10ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1971.

GHYKA, Matila. *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications, 1977.

GUSDORF, Georges. *La palabra*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

_____. *Uma história da leitura*. São Paulo Companhia das Letras. 1997.

MELLO, José Antônio Gonsalves. *Tempo dos Flamengos*. Recife: Editora Massangana. FUNDAJ, 1978

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo : Cultrix, 2004.

OVÍDIO. *Las Heróidas. Enone*. Tomo I. México: Imprensa de Galvan, 1828-

_____. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2007.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O despertar dos mágicos*. São Paulo : Círculo do livro, 19-

PEREIRA, Isidoro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Largo das Teresinas: Livraria Apostolado Imprensa Braga, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

TRUFFAUT, François. *Fahrenheit 451*. 1966.

Anexos

I- Calendário de 1974

Janeiro							Fevereiro						Março								
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	
o	á	o	á	o	á	
		1	2	3	4	5						1	2							1	2
6	7	8	9	10	11	12	3	4	5	6	7	8	9	3	4	5	6	7	8	9	
13	14	15	16	17	18	19	10	11	12	13	14	15	16	10	11	12	13	14	15	16	
20	21	22	23	24	25	26	17	18	19	20	21	22	23	17	18	19	20	21	22	23	
27	28	29	30	31			24	25	26	27	28			24	25	26	27	28	29	30	
Abril							Maio						Junho								
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	
o	á	o	á	o	á	
	1	2	3	4	5	6				1	2	3	4							1	
7	8	9	10	11	12	13	5	6	7	8	9	10	11	2	3	4	5	6	7	8	
14	15	16	17	18	19	20	12	13	14	15	16	17	18	9	10	11	12	13	14	15	
21	22	23	24	25	26	27	19	20	21	22	23	24	25	16	17	18	19	20	21	22	
28	29	30					26	27	28	29	30	31		23	24	25	26	27	28	29	
														30							
Julho							Agosto						Setembro								
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	
o	á	o	á	o	á	
	1	2	3	4	5	6					1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	
7	8	9	10	11	12	13	4	5	6	7	8	9	10	8	9	10	11	12	13	14	
14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17	15	16	17	18	19	20	21	
21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24	22	23	24	25	26	27	28	
28	29	30	31				25	26	27	28	29	30	31	29	30						
Outubro							Novembro						Dezembro								
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	
o	á	o	á	o	á	
		1	2	3	4	5						1	2	1	2	3	4	5	6	7	
6	7	8	9	10	11	12	3	4	5	6	7	8	9	8	9	10	11	12	13	14	
13	14	15	16	17	18	19	10	11	12	13	14	15	16	15	16	17	18	19	20	21	
20	21	22	23	24	25	26	17	18	19	20	21	22	23	22	23	24	25	26	27	28	
27	28	29	30	31			24	25	26	27	28	29	30	29	30	31					

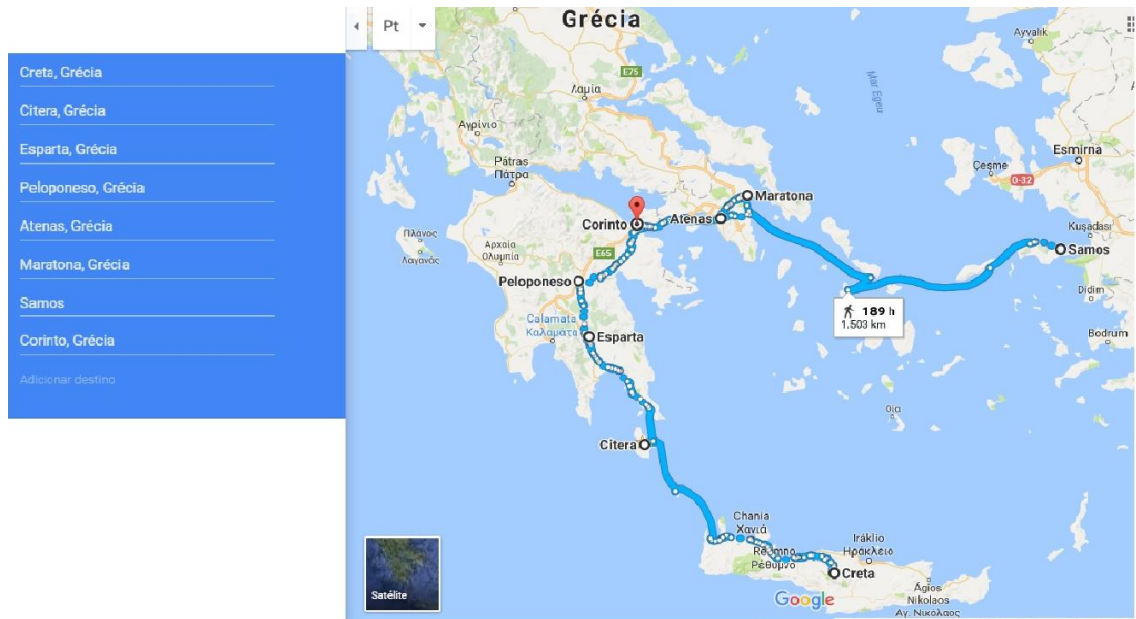
Os dias marcados em amarelo são aqueles em que o professor toma notas no diário.

II – Calendário de 1975

Janeiro							Fevereiro							Março						
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S
o	á	o	á	o	á
			1	2	3	4						1							1	
5	6	7	8	9	10	11	2	3	4	5	6	7	8	2	3	4	5	6	7	8
12	13	14	15	16	17	18	9	10	11	12	13	14	15	9	10	11	12	13	14	15
19	20	21	22	23	24	25	16	17	18	19	20	21	22	16	17	18	19	20	21	22
26	27	28	29	30	31		23	24	25	26	27	28		23	24	25	26	27	28	29
														30	31					
Abril							Maio							Junho						
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S
o	á	o	á	o	á
6	7	8	9	10	11	12	4	5	6	7	8	9	10	8	9	10	11	12	13	14
13	14	15	16	17	18	19	11	12	13	14	15	16	17	15	16	17	18	19	20	21
20	21	22	23	24	25	26	18	19	20	21	22	23	24	22	23	24	25	26	27	28
27	28	29	30				25	26	27	28	29	30	31	29	30					
Julho							Agosto							Setembro						
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S
o	á	o	á	o	á
		1	2	3	4	5						1	2		1	2	3	4	5	6
6	7	8	9	10	11	12	3	4	5	6	7	8	9	7	8	9	10	11	12	13
13	14	15	16	17	18	19	10	11	12	13	14	15	16	14	15	16	17	18	19	20
20	21	22	23	24	25	26	17	18	19	20	21	22	23	21	22	23	24	25	26	27
27	28	29	30	31			24	25	26	27	28	29	30	28	29	30				
							31													
Outubro							Novembro							Dezembro						
D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S	D	2a	3a	4a	5a	6a	S
o	á	o	á	o	á
			1	2	3	4							1		1	2	3	4	5	6
5	6	7	8	9	10	11	2	3	4	5	6	7	8	7	8	9	10	11	12	13
12	13	14	15	16	17	18	9	10	11	12	13	14	15	14	15	16	17	18	19	20
19	20	21	22	23	24	25	16	17	18	19	20	21	22	21	22	23	24	25	26	27
26	27	28	29	30	31		23	24	25	26	27	28	29	28	29	30	31			
							30													

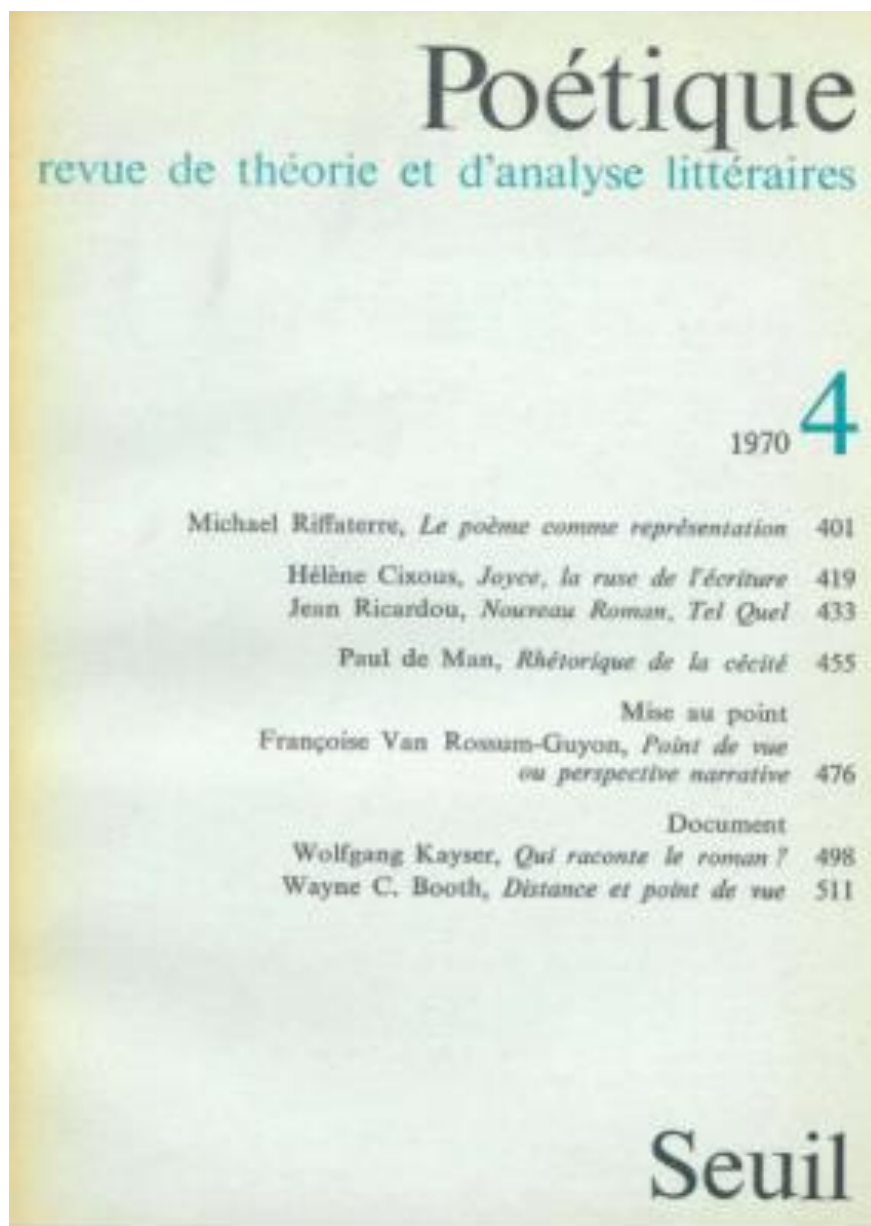
Os dias marcados em amarelo são aqueles em que o professor toma notas no diário.

III- Percurso de Ana pela Grécia

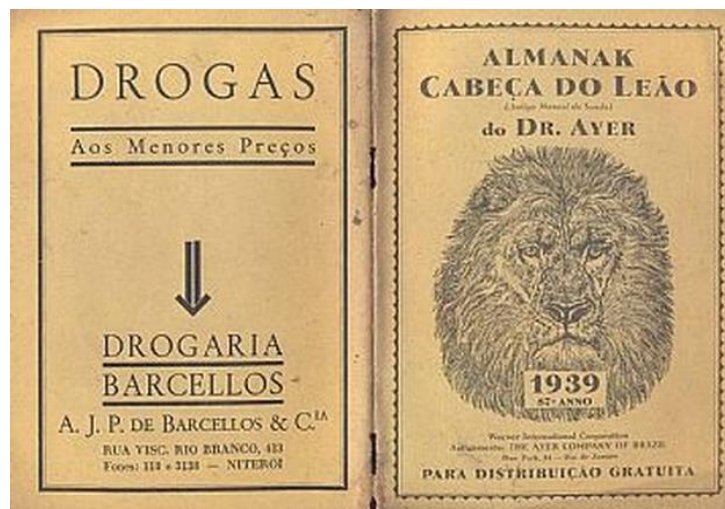


Mapa criado a partir do Google Maps a partir na referência da p. 214 de *A rainha dos Cárceres da Grécia*

IV - Capa da revista Poétique com a autoria real do estudo atribuído pelo professor a Bruno Molisani



V- Capa do Almanaque do Pensamento (edição comemorativa de 100 anos) e Capa do Almanaque Cabeça do Leão



VI- Ilustração de comercial sobre as pílulas de Witt



DÔRES REUMATICAS

É V. S. portador de reumatismo gotoso, condenado a sofrer cada vez que se produz uma variação no tempo?
Muitas vezes os excessos, a alimentação deficiente, os abusos a que submetemos o nosso organismo, favorecem os ataques do reumatismo gotoso. Nosso corpo é invadido por impurezas e substancias toxicas, cuja presença se manifesta amiúde por dôres nas juntas. As dôres reumaticas devem ser combatidas internamente por meio de um medicamento, capaz de facilitar a eliminação das impurezas toxicas e dos cristais de acido urico. As Pilulas De Witt para os Rins e a Bexiga devem ser experimentadas nesses casos. Sua ação diréta sobre os rins facilita uma melhor eliminação das referidas impurezas. As Pilulas De Witt são sobejamente conhecidas em todo mundo. Merecem toda a sua confiança, pois não contem drogas nocivas que possam prejudicar o organismo.

PARA OS RINS E A BEXIGA

Pilulas DE WITT

O vidro grande de Pilulas De Witt, contendo duas vezes e meia a quantidade do tamanho pequeno, custa proporcionalmente muito menos.

EMPREGADO PARA ESCRITORIO

Precisa-se admitir um para diversos serviços em escritorio de Representações. Idade: entre 21 e 30 anos. Dá-se preferencia a quem já tenha prática e haja feito algum curso comercial.

Informações com
Ferreira da Silva & Cia.
— RUA MARECHAL DEODORO, N.º 236 —

VII- Livros citados pelo professor

Data no diário	Referência	Nota de pesquisa	Pag.
06.05.74	RIMBAUD, Artur. <i>Uma temporada no inferno</i> . Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.	Poesia-Citação trecho	9
06.05.74	Carta de 6/1/1970 ao escritor Hermilo Borba Filho.)	Carta ao escritor	9
18.05.74	LACLOS, Chordelos de. <i>As relações perigosas</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2002.	Romance epistolar	10
18.05.74	TODOROV, Tzvetan. <i>Les catégories du récit littéraire</i> In: <i>Communications</i> , 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151.	Revista de teoria Literária que traz o estudo do romance de Laclos	10
25.05.74	Burda. Não olhe antes o fundo do objeto. Evite reações estereotipadas de admiração ou confiança. Os produtos de Delft se impõem pela sua beleza e qualidade".	Revista de moda Anúncio de porcelana	10
25.05.74	Bruno Molisani	teórico que teria estudado Hugo	10
25.05.74	HUGO, Victor. <i>Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande</i> . in <i>Representative French Poetry</i> , Toronto: University of Toronto Press, 1965.	Poesia	10
25.05.74	RIFATTERRE, Michael. Le poème comme representation. In: <i>Poétique</i> . no. 4, Paris, 1970, p. 403. Foto da Capa	Autor do estudo sobre Vistor Hugo – Ilustração da capa no anexo IV	11
03.06.74	BORGES, Jorge Luis; MENARD, Pierre. Autor de Quixote. In: <i>Obras completas</i> . São Paulo: Globo, 2001.Vol. I .	Conto- Citação	12
03.06.74	CERVANTES, Miguel de. <i>Dom Quixote de la Mancha</i> . Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.	Romance	12
03.06.74	JOYCE, James. <i>Ulisses</i> . Tradução de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.	Romance	12
03.06.74	KEMPS, Tomás de. <i>A imitação de Cristo</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.		12
10.06.74	<i>Almanaque do Pensamento e Almanaque Cabeça de Leão</i>	Revistas – Ilustrações no anexo V	12
12.06.74	MANSFIELD, Katherine. <i>Diários e cartas</i> . Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.	Diário	13
12.06.74	POUND, Ezra. ABC da literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix, 2006.	Teoria - Citação	13
15.07.74	GOETHE, Johann Wolfgang von. <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i> . Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Diário	14
15.07.74	ASSIS, Machado de. <i>Memorial de Aires</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Diário	14

15.07.74	GIDE, André. <i>A sinfonia pastoral</i> . Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1985.	Diário	14
15.07.74	GOETHE, Johann Wolfgang von <i>Viagem à Italia</i> . José Olympio, 1959.	Diário de viagem - Citação	15
18.07.74	CARROLL, Lewis. <i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas/através do espelho e o que Alice encontrou por lá</i> . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.	Citação	16
19.07.74	MONTAIGNE, Michel de. <i>Ensaio</i> . Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.	Ensaio	17
22.07.74	SOFÓCLES. <i>Édipo-Rei</i> . Vol XXII. Rio de Janeiro: Editora W. M. JACKSON, 1962.	Tragédia	19
22.07.74	RAMOS, Graciliano. <i>Vidas secas</i> . 87ª. ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.	Romance regionalista	19
26.07.74	SHAKESPEARE, William. Otelo, o mouro de Veneza. In: <i>Tragédias</i> . Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Tragédia	20
6.10.74	TCHEKHOV, Anton. <i>O homem no estojo</i> . In: Um homem extraordinário e outras histórias, Coleção L&PM	Conto	35
22.10.74	Bíblia. Livro de Jó (37,7)	Epígrafe de J.M.E Citação	50
22.10.74	Bíblia. Livro de Jó (6,8)	Epígrafe de J.M.E citação	50
25.11.74	STRAUSS, Claude Levi. <i>O pensamento selvagem</i> . Tradução de Maria Celeste da Costa e Sousa e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1970.	citação	53
06.10.74	ENONE. Julia Marquezin <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> .		35
26.10.74	ENONE. Julia Marquezin. <i>Oração a Santo Afonso Henriques</i>	Arquivo J.M.E. Citação	53
27.10.74	CURTIUS, E. R. <i>Literatura medieval e Idade Média Latina</i> . Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Ronai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.	Teoria Literária Citação	54
29.10.74	ZAHAN, Dominique. <i>Dictionnaires des Symboles</i> . Paris: Seghers e Ed Júpiter, 1974	dicionário - Autor não encontrado	56
29.10.74	DIDRON, Tufik. <i>La naissance Du monde selon l'Islam</i> . Paris: Orient, 1953.	Nada encontrado	56
29.10.74	VIEIRA, Antonio. <i>Obras escolhidas</i> . Vol. VII, Lisboa: Sá da Costa, 1953, p.10	Sermão- Citação	57
31.10.74	DUCASSE, Isidore. <i>Ouvres completes</i> . Paris: Le Livre de Poche, 1963, p.376.	Citação	59
7.11.74	<i>Reader's Digest</i>	Revista não encontrada	63
7.11.74	GOETHE. <i>Memórias: poesia e verdade</i> . Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986	Memórias- citação	63
8.11.74	VIRGÍLIO. <i>Eneida</i> . Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Epopéia	66

8.11.74	MELVILLE, Herman. <i>Moby Dick</i> . Tradução de Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Citação	66
20.11.74	STENDHAL, <i>O vermelho e o negro</i> . Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Citação	70
20.11.74	THOMAS, Dylan. <i>Retrato do artista quando jovem cão</i> . Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.	Citação	70
20.11.74	SEVERINO, Dorothy E. <i>The reader and his memory</i> .	Não encontrado	70
20.11.74	E. Bezerra de Souza, na sua tese sobre lembranças imaginárias, apresentada no. III Simpósio Nacional de Psicologia, realizado em março de 1970, na Sociedade de Medicina de Porto Alegre	Não encontrado	70
20.11.74	JAROUCHE, Mamede Mustafá. <i>As mil e uma noites</i> . São Paulo: Globo, 2010.		71
20.11.74	BORGES, Jorge Luis, <i>El libro de los seres imaginarios</i> . Editorial Destino: Barcelona, 2007.	<i>Manual de zoología fantástica</i>	71
22.11.74	TOLSTOI, Leon. <i>Guerra e paz</i> . Trad. Gustavo Nonnenberg. São Paulo: Globo, 1959.		72
22.11.74	BRONTË, Emily. <i>O morro dos ventos uivantes</i> . São Paulo: Círculo do Livro, 1971.		72
22.11.74	HARDY, Thomas. <i>Judas, o obscuro</i> . São Paulo: Abril Cultural, 1971.		72
22.11.74	Percy Lubbock Wayne C. Booth Henry James Mark Schrorer Chavignolles, Warren Beach Friedmann Spielhagen Wolfgang Kayser Stanzel Sartre Genette	Teóricos sobre narração	72
23.11.74	JOÃO. <i>O evangelho secreto de João</i> . São Paulo: Rosacruz, 2006.		73
24.11.74	DIDEROT. <i>O elogio de Richardson</i> . [S.l.:s.n].		74
24.11.74	Drum. No. 7, ano IV. Londres, outubro de 1973, pp. 75-80	Revista não encontrada	74
24.11.74	DIDEROT. <i>Paradoxe sur le comédien</i> . 1773		74
24.11.74	DIDEROT. <i>Ouvres</i> . Paris: Bibliothèque de la Pleiade, 1951.	Citação	74
24.11.74	DIDEROT. <i>A religiosa</i> . São Paulo: Abril Cultural, 1983.		74
24.11.74	SANT'ANNA, Sérgio. <i>O despertar de Gregório barata. 50 contos e 3 novelas</i> . São Paulo, Companhia das Letras, 2007.		75
28.11.74	RAMOS, Graciliano. <i>São Bernardo</i> . Rio de Janeiro: Record, 2010.		76

28.11.74	ROSA, João Guimarães. <i>Grande sertão: veredas</i> . Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.		76
29.11.74	ROSENFELD, Anatol. <i>Texto/Contexto</i> . São Paulo: Perspectiva, 1969	Citação	77
30.11.74	MUSIL, Robert. <i>O homem sem qualidades</i> . Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.	Citação	79
2.12.74	ONIMUS, Jean. <i>L'enseignement des lettres et la vie</i> . Paris: Desclée de Brouwer, 1965.	Citação	79
5.12.74	CARROLL, Lewis. <i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas</i> . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.	Citação	83
12.12.74	BOCCACCIO, Giovanni. <i>Decamerão</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2003.	Citação	87
12.12.74	CHAUCER, Geoffrey. <i>Contes de Canterbury</i> . Paris: Gallimard, 1998.	Citação	87
12.12.74	CERVANTES, Miguel de. <i>Dom Quixote de la Mancha</i> . São Paulo: Abril Cultural, 1981.	Citação	88
12.12.74	JAMES, Henry. <i>A volta do parafuso</i> . Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2008.	Citação	88
12.12.74	FIELDING, Henry. <i>Tom Jones</i> . Tradução de Jorge Pádua Conceição. São Paulo: Nova Cultural, 2003.		88
12.12.74	DICKENS, Charles. <i>As aventuras do Sr. Pickwick</i> . Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Globo, 1970.	Citação	88
17.01.75	PAES, Dora Paulo <i>As bulas e as bulas</i> . Revista Ciências. Ano III n. 7, p 137-52	Não encontrado	98
22.01.75	BECCARIA, Cesare. <i>Dos delitos e das penas</i> . São Paulo: Martin Claret, 2000.	Citação	101
20.02.75	FRANCE, Marie. <i>French Mediaeval Romances From the Lays of Marie de France</i> . Projeto Gutemberg	Citação	115
	MOISÉS, Massaud. <i>Dicionário de termos literários e ocultista</i> .	Defiguração	
20.02.75	WOOLF, Virgínia. <i>Furo ao farol</i> . Tradução de Luiza Lobo. São Paulo: Globo, 2003	Citação	115
25.03.75	JESUS, Santa Teresa de. <i>Obras completas</i> . Madri, Aguilar, 1951	Citação	130
25.03.75	QUINCEY, Thomas de. <i>Confissões de um comedor de ópio</i> . Tradução de Ibañez Filho. Porto Alegre: L&PM, 2000.	Citação	131
25.03.75	GOES, Carlos. <i>Método de Redação</i> . Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1968.	Citação	131
25.03.75	RAMOS, Admir. <i>Moderno curso de oratória</i> . São Paulo: Cia Brasil Editora. 1962.	Citação	132
25.03.75	<i>Secretários amantes</i> . Rio de Janeiro: Livraria Magalhães	Não encontrado	132
27.03.75	PETRARCA, Francesco. <i>Rime. Vol. II</i> . Padova: Pei Tipi Della Minerva.	Citação	133
09.04.75	HOMERO. <i>Ilíada</i> . São Paulo: Unicamp, 2010.		137
09.04.75	ARISTÓTELES. <i>Poética</i> . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.	Citação	137

10.04.75	POMBO, Rocha. <i>História do Brasil</i> . Vol. I São Paulo: WM Jackson, 1935.	Citação	138
10.04.75	VIEIRA, Antonio. <i>Sermões</i> . XIX, 6ª. ed. Porto, 1909, p.359.	Citação	138
10.04.75	LAET, Johannes de . <i>Historie ofte Jaerlijck Verhael van de Verrichtingen der Geoctroyeerde West Indische Compagnie. Zederthaer Begin, tot het eyndevan 'tjaerses thien hondert ses-en-dertich</i> . Leyden, 1644, p. 174.	Citação	139
10.04.75	THOMAS, Mann. <i>José, o provedor</i> . São Paulo: Globo, 1951.	Citação	139
10.04.75	KOSTER, Henry. <i>Travels in Brazil</i> . Londres: Henry Conbun & CO, 1816.	Não encontrado	139
10.04.75	COSTA Francisco Augusto Pereira da. <i>Folk-lore pemambucano</i> , 1ª. edição automa. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974, pp. 254 e ss	Citação	139
10.04.75	Tarcísio L. Pereira , <i>Clavinas e rendas</i> . São Paulo, Melhoramentos, 1956, p. 73.	INCERTO	140
15.04.75	TEIXEIRA, Bento. <i>Prosopoéa</i> . Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, [1601].		143
26.04.75	HARDY, Thomas. <i>Judas, o obscuro</i> . São Paulo: Abril Cultural, 1971.		148
26.04.75	HAMSUN, Knut. <i>Fome</i> . São Paulo: Abril Cultural, 1985		148
26.04.75	PASSOS, John. <i>Manhattan Transfer</i> . [S.l.] Europa-America PT, 1994		148
26.04.75	CALADO, Frei Manoel. <i>O valoroso Lucideno e o triunfo da liberdade</i> . Recife: FUNDARPE, 1985		148
06.05.75	THACKERAY, William. <i>Vanity fair</i> . Inglaterra: Penguin popular, 2011		150
06.05.75	DICKENS, Charles. <i>David Copperfield</i> . São Paulo: COSAC NAIFY, 2014		150
06.05.75	SOFÓCLES. <i>Édipo-Rei</i> . Vol XXII. Rio de Janeiro: Editora W. M. JACKSON, 1962.		150
06.05.75	KAFKA, Franz. <i>O castelo</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2003.		150
06.05.75	TOLSTOI, Leon. <i>A morte de Ivan Ilitch</i> . Tradução de Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.		150
06.05.75	CONRAD, Joseph. <i>Lord Jim</i> . Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cutural, 1982.		151
17.05.75	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Geografia do Brasil holandês</i> . São Paulo: José Olympio, 1956.	Citação	157
08.06.75	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Geografia do Brasil holandês</i> . São Paulo: José Olympio, 1956.	Citação	163
10.07.75	DEFOE, Daniel. <i>Um diário do ano da peste</i> . Tradução de Eduardo Serrano San Martin. Porto Alegre: L&PM, 1987		164
10.07.75	DÜRER. <i>Diário de viagem aos países baixos</i> . [S.l.: 1520].	Citação	164/ 165

12.07.75	SOFÓCLES. <i>Édipo-Rei</i> . Vol XXII. Rio de Janeiro: Editora W. M. JACKSON, 1962.		166
12.07.75	ROSA, João Guimarães. <i>Grande sertão: veredas</i> . Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.		166
14.07.75	OVÍDIO. <i>Les métamorphoses</i> . Paris: Garnier Frères, 1953		166
17.07.75	GRASSI, Ernest. <i>Arte y mito</i> . Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.		168
17.07.75	SARTRE, Jean-Paul. <i>Situations II</i> . França: Gallimard, 1962		168
05.08.75	CASARES, Bioy. <i>Histórias fantásticas</i> . Buenos Aires: Emecê Editores, 1972.		176
10.08.75	JOYCE, James. <i>Ulisses</i> . Tradução de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.		180
10.08.75	HOMERO. <i>Odisséia</i> . Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.		180
16.08.75	MEGALE, Heitor. <i>A demanda do santo Graal</i> . São Paulo: T.A. Queiroz: Editora Universidade de São Paulo, 1988.	Citação	184
16.08.75	ALFONSO, Pedro. <i>Disciplina clericalis</i> . [S.l.:s.n.] 1859-		184
	ALBERTANO de Brescia. <i>De amore et dilectione Dei et proximi</i> . 1238		
16.08.75	Lázaro de Pádua. <i>De amore et dilectione Dei et proximi</i> . Austria: 1313		185
16.08.75	Drum. No. 4, ano II. Primavera 1972. p. 80	Não encontrado	185
19.08.75	ALIGHIERI, Dante. A divina comédia		187
20.08.75	STERN, Laurence. <i>Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy</i> . Tradução de Paes, Jose Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.	Citação	188
20.08.75	DOSTOIÉVSKI. <i>Crime e castigo</i> . São Paulo: Nova Cultural, 2003	Citação	188
5.09.75	1. Anchieta 2. Clarice Lispector 3. Jorge Amado 4. Machado de Assis 5. José de Alencar 6. Lima Barreto/Bento Teixeira? 7. Drummond 8. Rosa 9. Lima Barreto? 10. Gregório de Matos	Escritores internos no hospício	193
5.09.75	ALENCAR José de . Iracema		193
9.9.75	WITT, John Williams <i>Positions € suppositions</i> . Londres, Sagittarius, 1960, p. 13	Ilustração da pílulas de Witt no anexo VI	195
9.9.75	ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. <i>Vanguarda européia e modernismo brasileiro</i> : apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências	Citação	195

	vanguardistas, de 1857 Até hoje. Petrópolis: Vozes, 1978.		
23.09.75	HESÍODO. <i>Teogonia</i> : a origem dos deuses. Tradução do original grego e comentado por Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha A. Lyra. 3. ed. Niterói: EdUFF: 2009	Resumo	205
23.09.75	TURGUENIEV, Ivan S. <i>Rudin</i> . Tradução de Elias Davidovith. São Paulo: Global Ed., 1983.		210
23.09.75	CARROLL, Lewis. <i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas</i> . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.		219
23.09.75	SAUSSURE, Ferdinand. <i>Curso de Lingüística Geral</i> . Tradução de Antônio Chelini, Jose Paulo Paes e Izidoro Bliksteim. São Paulo: Cultrix, 1999.		226

VII- Autores citados

Data diário	Autores citados	Nota de pesquisa	Pag
18.05.74	A.B.	Docente na Pontifícia Universidade Católica	9
25.05.74	Bruno Molisani	Teórico romano	10
03.06.74	Etienne Alane	epígono de Hugo	12
10.06.74	Fontane	o prussiano. Theodor Fontane (Neuruppin, 30 de dezembro 1819 — Berlim, 20 de setembro 1898) foi um escritor alemão, considerado por muitos o mais importante do realismo alemão.	12
12.06.74	Middleton Murry	Escritor e editor ingles	13
15.07.74	Carlos Lineu	botânico, zoólogo e médico sueco, criador da nomenclatura binomial e da classificação científica	14
17.07.74	Nietzsche	Filósofo- Citação encontrada em Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1966. p 333	15
19.07.74	PROPP, Vladimir.	Teórico da Literatura	17
8.8.74	Aquilino de Macedo Lima	Citado como Advogado, mas encontrado como LIMA, Aquilino de M. Uma Contribuição à Política de Desenvolvimento Urbano.	24
6.10.74	Maria Antonieta	Esposa do rei Luís XVI, guillotizada durante a Revolução Francesa	35
7.10.74	Calico Jack	Pirata	37
7.10.74	Anne Bonney	Pirata	37
8.10.74	Eudócio de Antioquia	O úmido e o seco na tradição velada. Trad. de J. R. Viana. Porto, 1931, p. 112. - Não encontrado	39
24.11.74	Thornton Wilder	Escritor estadunidense	75
9.12.74	LACERDA, Cezarina.	<i>Falando para o mundo</i> . Recife: Convento do Carmo, 1968. Não encontrado	86
	LACERDA, Cezarina.	LACERDA, Cezarina. Contribuição do Serviço Social para o reajustamento dos pacientes egressos de uma	

		clínica psiquiátrica. Rev.Neurobiologia, Recife. 1966; 29(2): 95-108. Encontrado	
9.12.74	GOLDMAN, Lucien	<i>Sociologia do Romance</i> . Paz e Terra, 1967	86
18.12.74	Anaximandro de Mileto	Filósofo grego Pré-Socrático	90
25.01.75	Dalton Trevisan	Escritor Brasileiro	104
20.02.75	Emile Zola	Escritor Francês	115
20.02.75	QUAREZ, Marquerol. Não encontrado	<i>Introdução às artes do gesto</i> . Tradução de Jorge Prata. Coimbra: edições do Rei, 1970. Não encontrado	116
10.04.75	Lopes Gama		140
10.04.75	Franz Post	Pintor e Ilustrador	139
17.05.75	Piri Reis	Mapa	156
17.05.75	Cristóvão Colombo	Explorador	156
17.05.75	Marcgrave	Naturalista alemão	156
17.07.75	B.L. Magyar Não encontrado		
8.8.75	Giovanni Baptista della Porta	Autor italiano	179
10.08.75	Floriano Peixoto	Marechal “de Ferro” - Brasil	180
10.08.75	Rui Barbosa	Escritor brasileiro	181
10.08.75	Dom Pedro II	Imperador do Brasil	181
10.08.75	Santos Dummont	Aviador brasileiro	181
13.08.75	Eduardo Gomes	Marechal de Ar que integrou a revolta dos 18 do forte de copacabana e Coluna Preste	182
13.08.75	Cassius Clay	Muhammad Ali-Haj, pugilista norte-americano	182
15.08.75	Melanchton, Lutero, Aquiles, Sérvio, Clemente de Alexandria, Sólon, Empédocles, Hércules, Sansão, Davi		183
19.08.75	José Maria da Silva Paranhos Jr.	Barão do Rio Branco e Ministro das Relações exteriores	186
19.08.75	Marechal Deodoro	Primeiro Presidente da República	186
19.08.75	Charles Maurice de Talleyrand	autor do artigo VI da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.	187
19.08.75	Luís Alves de Lima e Silva	Duque de Caxias	187
20.08.75	C. D. Norman Não encontrado	<i>The novel and its problems</i> . Manchester, Typhom, 1971 Não encontrado	188
20.08.75	Gotthold Ephraim Lessing	Autor de <i>Laocoonte, ou Sobre As Fronteiras Da Pintura E Da Poesia</i> . Editora: Iluminuras. 1998	188
02.09.75	Orlando da Costa Ferreira	<i>FERREIRA. Orlando da C. Imagem e Letra</i>	192
10.09.75	<i>Unamuno</i>		196

17.9.75	Gilvan Lemos	Escritor Brasileiro e amigo de Osman Lins	201
17.9.75	José Cláudio		201
17.9.75	Montez Magno	Pintor e escultor pernambucano	201
17.9.75	Hermilo Borba Filho	Escritor Brasileiro e amigo de Osman Lins	201
17.9.75	Paulo Cavalcanti		201
17.9.75	Jefferson Ferreira Lima		201
17.9.75	Gastão de Holanda	Escritor pernambucano	201
23.09.75	Pavel Nikolai Neverov Não encontrado		211
23.09.75	Anna Andreievna	Anna Andreïevna Gorenko poetisa russa do século XX	211
23.09.75	Cicognani	Cardeal - Amleto Giovanni Cicognani	213
23.09.75	Fanny Brown Não encontrado		221
23.09.75	Constantino	O segundo de seu nome, último rei da Grécia (1964-1973)	223
23.09.75	Melminno Ratto Não encontrado		223