

A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA:
O ROMANCE BRASILEIRO NAS TRILHAS DA MODERNIDADE

CLÁUDIA LUNA
UFRJ

“A criação artística é sempre um ato de protesto
contra a realidade – consciente ou inconsciente”.

— Trotsky

INTRODUÇÃO*

No início de *Senhora* (1875), o narrador assegura que a “história é verdadeira, e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente (...) a confiança dos principais atores deste drama curioso”¹. A partir daí, Alencar desenvolve o enredo, esboçando seu “perfil de mulher” e um panorama da corte fluminense. Em 1976, ao abrir o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (RCG)², o leitor depara com a reflexão de um anônimo professor sobre a possibilidade de analisar obra literária homônima, em homenagem a sua companheira Julia Enone, morta em trágicas circunstâncias.

Entre uma obra e outra, um fosso de cem anos, algumas semelhanças e muitas diferenças. A primeira, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em entregas diárias, se dirigia a público certo; a segunda, escrita sob modelo de diário, é oferecida a público incerto, encerrada em livro, por uma editora. Ambas asseguram a verdade do texto, a verossimilhança do tecido ficcional, mostrando as relações interpessoais num mundo dominado por interesses econômicos. Quanto às diferenças, estão menos na abordagem do tema, que no processo de confecção do texto.

Pois na obra de Osman Lins, o mecanismo ficcional é constantemente questionado. O professor desafia: “Toda obra de arte configura a sua própria teoria” (p. 57). O texto aponta inicialmente para a acusação de uma realidade em crise e a análise da criação e da crítica literária. Depois se percebe um terceiro rumo, que envolve a relação entre real e criação, direção que é menos um caminho que um insinuator *modo de olhar*, desvendando a tensão entre tradição e ruptura, conformismo e modificação do real. Sem a pretensão de esgotar o tema, tentaremos assinalar algumas questões levantadas pela reflexão e pela práxis osmaniana.

O romance moderno se vincula à afirmação da burguesia como orientadora do processo econômico. Como diz Hauser, “toda a sua história resulta do fato de ele ter origem na consciência de classe da burguesia”³. Delimitado pela sociedade, passa a nela influir: o burguês, antes desdenhado, “vê-se com admiração ao espelho da sua vida espiritual” e “o culto dos sentimentos é (...) não apenas um prêmio pelo êxito, mas, ao mesmo tempo, uma compensação pelos insucessos na vida prática”⁴. Para garantir a confiança do público são necessários o ilusionismo da obra e sua extrema aproximação ao real. O século seguinte reafirmaria a transformação da obra de arte em mercadoria, sujeita à lei de renovação compulsória do mercado. O romance detectaria, assim, o desenvolvimento do capitalismo; simultaneamente, porém, não se poderia isentar do questionamento deste modo de produção e de vida.

O ROMANCE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Apesar de próprio de sua natureza a liberdade na assimilação de características de outros gêneros de discurso, ainda hoje assusta a facilidade com que o romance se adapta *camaleonicamente* às exigências da trajetória histórica, tornando-se um gênero em permanente crise. Na segunda metade do século XX, assumiria, sob a roupagem una de modernidade, uma variedade de nuances que refletia o papel de cada bloco de nações no contexto mundial. Na Europa, uma predominância de romances existenciais, sucessores da *nouvelle vague* e indiciantes da falta de perspectiva de uma sociedade em ocaso; por sua vez, nos EUA, proliferam romances onde se “percebe o universo e a História como um espetáculo entrópico, fragmentário”, e “a realidade se dissolve numa colagem de signos e simulacros sem referente”⁵.

Em oposição ao niilismo, nas sociedades terceiromundistas o gênero ganhava novo fôlego; reafirmando o compromisso com a sociedade e a história, revigorava o romance sob enfoques múltiplos. Na América Latina, a cada dia tomavam contornos mais fortes as palavras de Julio Cortázar, que se interrogaria se “a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade”⁶

ROMANCE E MUDANÇA NO BRASIL

Poderíamos dividir nossa história artística em duas vertentes: de um lado, o texto laudatório, abrangendo do discurso oficial da colônia à poesia ufanista, o

hinário tradicional, a estética verde dos anos vinte, o samba de exaltação e a música de Ary Barroso, no outro pólo, o texto contestatário, os versos inflamados de Castro Alves, o discurso vermelho de Oswald na *Trilogia do exílio*, o teatro do oprimido, as canções de protesto. São extremos que não abrangem todo o universo de produções artísticas, pecando pelo simplismo. Há, porém, os que escapam à caracterização esquemática, como Alencar, Machado, Mário ou Guimarães Rosa. Particularmente feliz na tarefa de apontar uma sistematização para nosso romance foi Flora Süssekind, ainda que no ensaio *Tal Brasil, qual romance?*⁷ pretendesse a abordagem somente do fenômeno naturalista. Para ela essa corrente tem a função ideológica de, pela linearidade do relato, induzir o leitor a um comportamento programado e a uma visão estática do mundo, promovendo uma falsa visão da realidade, apresentada como uma, linear e justa.

O fenômeno naturalista surge pela primeira vez no século dezenove, quando, pelo cientificismo, se legitimavam preconceitos e costumes. A segunda manifestação ocorre nos anos trinta, sob o regionalismo, quando a mudança econômica que marca a passagem para a República Nova precisa ser justificada. Apresenta-se o sofrido e explorado homem do campo. É a via do realismo socialista. Por sua linearização e confiança simplista numa mudança histórica inevitável, de teor fatalista, novamente a passividade se instala e os personagens não passam de tipos sem densidade. A terceira recorrência nos interessa particularmente, pois se situa na década de setenta, período de gestação de RCG. O naturalismo aqui assume a roupagem do romance-reportagem, que se quer tão fiel à realidade a ponto de buscar uma linguagem fotográfica. O recurso à *estética do olho*, da tela como instrumento de assimilação passiva, age por entropia, dando ao leitor suprimentos emocionais em quantidade suficiente para distanciar-lo do pungente real que o envolvia.

Se hoje a via do populismo ou a da experiência formal distanciada do real já foram substituídas por uma prática que tem na ousadia sua maior marca, nos anos setenta a produção cultural atravessava momento diverso. Quaisquer facetas do pensamento e da criação viam-se dominadas pelo fantasma da censura política. Este contexto é campo fértil para o romance-reportagem, elemento compensador e apaziguante. No entanto, havia intelectuais que tentavam driblar a censura, utilizando uma linguagem cifrada que buscava alcançar o destinatário e seu presente imediato.

Ao escritor faz-se mais forte a percepção de seu caráter dependente, da convivência entre máquina empresarial e sistema, e de sua fraqueza para confrontá-los. Começam a proliferar obras sobre esoterismo, fórmulas fáceis de se vencer na vida. O escritor tem a sensação de inocuidade, pois, num país onde sabe que sua obra alcança pequenas tiragens, percebe que ainda há a agravante da limitação

de seu poder crítico. Sua mão: inútil; seu papel, manietado. Resta-lhe passear por um labirinto de palavras, buscar sentido para seu ofício, um tema que ultrapasse as grades e surja como farol.

AS VIAS OSMANEANAS

Osman Lins sempre privilegiou o trabalho formal, vinculado à preocupação com o meio circundante, tanto na ficção (*Nove Novena* ou *Avalovara*) como no ensaio (*Guerra sem testemunhas*). Mas é sobretudo seu último romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, que denuncia aturidade intelectual invejável e total domínio da matéria romanesca, permitindo-nos classificá-lo sob o que Sússekind chama de *estética de corte*, que se contrapõe à ideologia naturalista; uma estética que sugere, antes de mostrar, e denuncia as fraturas da realidade, por sua descontinuidade e ironia. Osman faz jus à sua inclusão na categoria de *afilados* escritores, ao optar pela elaboração transversa, e triunfa duas vezes. Primeiro, ao denunciar o simplismo das narrativas de reflexo, que, por mais contestatórias que aparentem, apresentam uma visão linear e esquemática. Segundo, por universalizar a questão da pobreza e da dominação, num mundo guiado por fios multinacionais. Como diria Guimarães Rosa, o caminho de Osman Lins é o da terceira margem, o do equilibrista, aliando consciência profissional e reflexão amadurecida sobre a inserção da arte no contexto. Tal como um escritor do “boom”, utiliza procedimentos da “nova narrativa hispano-americana”, manifestando expressamente a herança borgiana, “um argentino que entende dessas coisas” (p. 5), principalmente na problematização dos limites entre real e ficção, entre criador e criatura, na diluição de fronteiras de tempo e espaço, na evidência da concretude do texto literário como artifício, como jogo, em que espelhismos e permutações desafiam o leitor.

DE OLHO NO ESPELHO: SOBRE IDEOLOGIA E REFLEXO

A ideologia oficial seleciona no real os fatos que lhe interessa divulgar, estabelecendo uma mediação entre o saber e o homem. Toda a história e a vida lhe são apresentadas através de um espelho que o faz ver-se menor do que é. Recebe idéias através de aparelhos ideológicos de estado⁸ que abrangem escola, instituições culturais e meios de comunicação. Entre a realidade e o homem há uma tela, através da qual ele vê não sua verdadeira realidade, mas um mundo de valores eternos e atemporais. O papel que lhe cabe não é de contestação, mas de reprodução; e a cada dia o mecanismo se sofisticava, assumindo foros de inovação o que é mera novidade.

Frente a essa realidade, a literatura de denúncia já estaria desgastada e assimilada; o caráter mimético do texto ficcional e sua obediência ao verossímil já não se impõem facilmente, depois da destruição vanguardista dos estatutos estéticos. É preciso realizar a passagem de uma *mimesis de reprodução* para uma de *produção*, o que, segundo Costa Lima, “consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre possível e impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras – como um possível atualizado”. Daí a abertura da obra e o lançamento de dados potenciais ao leitor, que passa a co-autor, no processo de re-codificação. Ao rejeitar a estética reprodutiva do romance reportagem, fratura o real; pela paródia e pelo jogo, desmistifica os padrões da história oficial, aproximando-se do processo em curso no restante do continente.

NO LABIRINTO INTRATEXTUAL

Nós nos perderíamos nos labirintos da obra moderna se nos guiássemos pelas aparências, garante o professor, pois a ausência de sentido pode ser enganosa e advir das nossas limitações. A afirmação se ajusta precisamente a este romance de estrutura à primeira vista caótica. Porém, como ele garante, há um fio oculto, “uma inscrição cifrada que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra” (p.31). O romance configura-se em círculos concêntricos que se espraiam ao infinito. Pois nos aventuremos no microcosmo romanesco, encetando o diálogo entre real e ficção, escolhendo uma trajetória que, sem ser exclusiva, possa responder à indagação: “Qual, no livro que estudo, o tema central e qual a sua importância?” (p. 57)

O ESPAÇO DA CRÍTICA

O professor logo de início se propõe a analisar o romance de Julia Enone. Considerando como lícita a distinção entre *A rainha* de Osman Lins e a obra homônima de Julia, ou seja, aceitando a mediação do professor, passamos a receber transversalmente informações sobre um romance. Num golpe espetacular a obra se lança para fora, questionando o discurso da crítica. Paulatinamente o professor vai-nos apresentando uma ficção à qual somente ele tem acesso: é quem seleciona trechos, conduz a análise da obra que se amplia incessantemente. Ao mesmo tempo forja sua teoria sobre a obra, onde surgem como questões básicas: a) a idéia do texto como doação universal; b) deve-se ignorar o autor - sua subjetividade interfere no texto? c) a impossibilidade de o teórico captar o essencial; d) a relação entre crítico e obra: racional ou emocional? e) a ilusão do

discurso impessoal; f) contra o dogma da ficção moderna: a ausência de enredo; g) o enredo como artifício necessário para a existência do romance; h) o ato poético: tensão entre saber e não saber.

Primeiramente, ele toca num ponto crucial da crítica moderna: o do discurso sobre literatura. Como ressalta Júlia Kristeva “em nossa cultura e muito mais ainda na sociedade regida pelo modo de produção capitalista, a literatura (a arte) só tem o direito de existir acompanhada de um discurso explicativo”¹⁰. Surgem ao mesmo tempo o romance moderno e sua crítica. O que o autor faz, ao privar-nos da visão direta da obra de Julia, é levar às últimas conseqüências esse tipo de mediação. Paralelamente, denuncia o mito do discurso científico: “o discurso sobre a literatura é, por definição, ideológico e, como tal, a serviço das ideologias”¹¹. Ao mostrar o envolvimento entre professor e autora, desmascara a pretensa isenção da crítica. É ele quem nos apresenta personagens, mostra suas atitudes, decifra seus nomes, redistribui capítulos segundo a ordem quiromântica que superpõe ao texto. Esse professor sem nome, mais função que personagem, crítico atualizado com as correntes investigativas, representa para o leitor o próprio criador, tal a força da sua mediação. Ao mesmo tempo, torna-se paulatinamente ser criado, personagem, nesse “jogo de penetrações mútuas”, neste “romance de permutação” (p. 163).

Em *A rosa púrpura do Cairo*, Woody Allen nos faz viajar numa ilusão peculiar: assistimos a um filme em que se assiste a outro filme, de título homônimo. De repente, um dos personagens se insurge e sai da tela para relacionar-se com uma espectadora. É como se viajássemos com o diretor para detrás da tela. Essa artimanha nos faz ver o cinema de modo crítico, porém pode ser traiçoeira; ao aceitarmos o jogo nos deixamos levar novamente pelo mecanismo ficcional. É o fascínio da mescla de real e ficção que nos envolve, fazendo-nos compartilhar da fantasia num papel privilegiado, considerando-nos agentes, quando na verdade somos dirigidos. Só após o final percebemos o doce engano que vivemos.

Esse mecanismo é similar ao que Osman Lins produz. No livro, os dois níveis inicialmente clivados vão-se integrando sem que possamos definir quando um penetra o outro. Pela própria conformação textual somos levados a reconhecer o mecanismo de poder a que somos submetidos no cotidiano. Pois no final do texto sobra a interrogação: em que espaço estivemos transitando? Afinal, não é o romance que conta uma história, “é a história que o conta” (p. 39).

NAS PEGADAS DE ANA

Ao comentar o romance, Osman Lins dividiu-o em três níveis: o real-real (do autor e do mundo extratextual); o real-imaginário (do professor e de Julia); e o

imaginário-imaginário (a história de Maria de França). Pois bem, Maria de França, protagonista do nível três, tinha como modelo e musa uma ladra grega, que escapava das mais protegidas prisões, daí a alcunha de *rainha* dos cárceres gregos. Séculos mais tarde, Maria, operária e doméstica, também peregrinará por labirintos e corredores, em busca de uma aposentadoria absolutamente improvável.

Os demais personagens também são peregrinos: Pretty Parrot, o cáfeten que a desvirginou, é caminhoneiro; Nicolau, seu noivo, perambula pela cidade como trocador de ônibus; em outro plano Julia penará pelo Nordeste à cata de inspiração; finalmente o professor vagará pelo texto e pelas ruas em busca de significações vitais.

O tema da viagem é uma constante na literatura; sucedem-se os Ulysses, trasladando-se da Grécia para a modernidade. A personificação do tema se encontra em Ana, cujos sobrenomes se alternam. A trajetória imiscui espaço e tempo, fragmentando o real para criar uma vereda própria. É uma viagem de dezoito meses, registrada no diário rascunhado pelo escritor solitário, mesclado à colagem de recortes da imprensa. Se verdadeira a máxima de Einstein (toda descoberta é de essência combinatória) a palavra é a verdadeira protagonista do romance, já que é ela quem cria o texto, por sua migração e combinação entre os níveis de real.

DO DISCURSO CRIADO

Diferentes discursos contribuem para tecer a trama: a obra de Julia, o diário do professor, citações, laudos médicos, pareceres da Previdência, decretos-leis, recortes jornalísticos, verbetes de dicionários e enciclopédias, trechos de livros de magia e artes divinatórias. A atribuição de caráter criador à palavra é reforçada pelo vínculo entre mão e mundo: “Aquele para quem a mão é diurna, noturnos são os astros. A mão reflete o homem e o homem, a criação’ proclama Eudóxio de Antioquia” (p. 32).

A palavra, errante nas linhas das mãos e da vida, é um instrumento do *Logos* criador, servindo tanto à formação do discurso ideológico de reafirmação do real como ao discurso criador de uma nova realidade. São ambos apontados no texto, através da intertextualidade, já 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” (RCG, p. 2).

Propugnando a intertextualidade da obra, retoma-se a discussão sobre originalidade e criação, pois o que temos nas mãos são dois romances, de tal modo imbricados que uma clivagem é impossível. O romance traz réplica e crítica, autor e leitor, tentando assim fugir às estruturas de poder: do crítico sobre o autor; dos aparelhos burocráticos e das convenções sobre o cidadão; da fatalidade

sobre o homem. A tentativa de burla inicia-se pela negação de tempo e espaço e se consolida na loucura de Maria de França, que cria um cosmos particular, onde se refugia, através do processo de alteração perceptiva que atinge a todos.

Cosmos construído de palavras mágicas, regido por um ser fragmentário: protetor de Maria, ao mesmo tempo que súplica de todos os personagens: “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” (p. 145), em suma, o Bâçira, personagem *bricolage*, espantalho que traça a encruzilhada entre imaginário e cosmos, marcando as coordenadas do mapa romanesco. É por sua magia que o professor e Julia se reencontram no espaço da palavra; que crítico, escritor e leitor podem comungar do jogo textual. Julia constrói seu caminho de libertação e eternidade; assim como autor e professor tentam livrar-se da crítica redutora pela incorporação da crítica-escritura ao texto, ainda que para isso seja necessário mergulhar na loucura e na surrealidade. E se ele reconstrói *A rainha dos cárceres da Grécia*, é porque também busca a saída, como todos procuravam a luz no fim do túnel da década de setenta.

MONOLOGISMO NA ERA DO ROMANCE DIALÓGICO

É curiosa, neste romance, a fraca presença de diálogos: há somente cinco: entre Othon e Adelaide, matriarca dos Enone (p. 60); entre o professor e a sobrinha Alcmena (p. 86); entre Maria de França e o médico (p. 90); entre o professor e Vicente, o barbeiro (p. 96); entre Heleno, ex-marido de Júlia, e o professor (p. 111). São diálogos curtos, precisos. No restante do livro, uma infinidade de palavras sem retorno, como se o labirinto do texto se desdobrasse em dezenas. A proliferação de vozes a esmo provoca angústia no leitor, como se a ele coubessem as respostas.

O texto reflete o momento crucial que o país vivia, quando o isolamento era vital para o projeto obscurantista e se geravam os discursos sem se saber seu destino. Quem sabe uma gaveta? Todos pensam muito e monologam, pois a palavra é antídoto à morte e à alienação. Afinal de contas, seu tema “axial” não seria “o homem desarmado perante um meio hostil”? (p. 143). No entanto, o texto realiza, no conjunto, um salto que os personagens não logram, isoladamente, pois, como ensinou João Cabral, pelo tecido de seus brados consegue elevar-se o grito que anuncia a manhã, espantando os fantasmas da noite e afirmando-se na história.

ORALIDADE E CULTURA

O romance escrito por Julia Enone tem como narradora Maria de França, cuja fala assume a forma de um “absurdo monólogo radiofônico” (p. 99), só

interrompido nos momentos de loucura. Neste estado, a fala tenta ser exata, mas acaba reiterada e oca, parodiando vazios discursos do poder. A oralidade como forma de expressão popular – a voz do *outro*, calada ou *folclorizada*, que permeia a narrativa através de cantigas de roda, canções populares, ditos e provérbios, depoimentos – é resgatada no romance contrapondo-se por sua riqueza ao discurso oficial de hinos, laudos ou pronunciamentos. Pelo confronto de discursos desvenda-se o enfrentamento profundo que toca precisamente no âmago do momento histórico.

A GUERRA E A FESTA – INVASÃO E RESISTÊNCIA

Segundo a lógica quiromântica do professor, o centro do livro, o capítulo três, é regido por Saturno, a serviço do sol. É o espaço da festa, do conagraçamento, do carnaval, onde personagens de diversos níveis se encontram e surgem os *personagens-bloco*. De um lado, carnavalescos; de outro, batalhões de soldados, recolhidos a cauteloso e remoto passado histórico. A festa e a guerra, indissociáveis, como na Nau Catarineta, guerra-folguedo, mesclando conflito, luta e alienação.

Outra modalidade de luta se apresenta como possível saída, embora alijada da memória social – trata-se da participação de Júlia nas ligas camponesas. Finalmente, o texto universaliza seu alcance, criticando conflitos mundiais que a consciência cáustica do texto apresenta de modo sardônico, já que este livro de fracassos “exclui de sua temática o triunfo” (p. 138), optando por enfatizar a resistência.

As guerras são tratadas sob o ponto de vista dos vencidos, indagando-nos “Se trouxe algum proveito a Maria de França e a toda a sua classe a derrocada de Holanda” (p. 138). Cria-se, pela palavra, a resistência à invasão invisível: “quem vê as forças que hoje nos invadem?” (p. 139). Resistência tanto mais importante quanto mais forte é a ameaça de derrota pela via do esquecimento.

MNEMOSINA - NA TRILHA DE ESQUECIMENTO

O esquecimento é outro dos temas do romance, personificado ironicamente por uma gata desmemoriada. O autor justifica: “Olhos atentos! O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante” (p. 192).

Todos os personagens são a ele submetidos, precipitando-se “na insânia, na sem-razão” (p.193). Esquecimento, uma das vias da alienação. Por isso o professor

revive Julia, buscando suas pegadas no texto, num pacto de resistência. No reino do efêmero, como escapar ao esquecimento? Como estar atento ao inimigo: “vejo as páginas manuscritas de Julia como se elas me salvassem. Mas de quê?” (p. 99).

O UNO E O DUPLO: O ROMANCE MODERNO E O TEMA DO OLHAR

A estética realista obedece à lógica unicista e dogmática da linguagem do poder¹². Como romance moderno, RCG instaura a lógica binária, ambivalente e combinatória, negando onisciência a uma voz elocutória. Por seu discurso paródico, desmistificador, alcança a libertação desejada, inserindo-se no trajeto da história. É vitoriosa a rainha em seu desafio e seu périplo pelos cárceres da Grécia.

O olhar transversal orienta implicitamente a narrativa, submetendo de diferentes formas os personagens. Sobre os olhos de Julia, afirma-se que “escutam, luminosos, a lente da máquina, varam o breve minuto do retrato e parecem alcançar visões remotas do outro lado do seu tempo” (p. 52). Ressaltam-se os olhos azuis de Heleno, a capacidade visual de Alcmena e o olhar enviesado de Ana da Grécia. Porém é sobre o professor que o tema atua com mais força, pois ele possui olhos vulneráveis – nele o sentido da visão se associa ao valor do risco, e são eles que o lançam na aventura final, na qual também mergulha o leitor. Como em toda literatura trágica, sempre se paga um preço pela recusa ao conformismo.

CONCLUSÃO

Todo romance tem seus pés atados ao presente; o escritor, ser social, é comprometido com seu espaço e cultura, uma vez que é só na história que se pode travar a batalha pela igualdade entre os homens. *A rainha dos cárceres da Grécia* impõe-se pela força de sua elaboração, pelo tratamento de temas universais e eternos, embora fale intimamente a seu momento. Completando a obra osmaniana, este romance o insere, indubitavelmente, no panorama da literatura do século vinte.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, (org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luis João Galo. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Estudos, 52).

- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, s/d.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semântica*. Trad. Lucia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90. (Debates, 84).
- KOTHE, Flávio R. O umbigo retrógrado da vanguarda. *Folha de São Paulo*, São Paulo: Folhetim, p. 5, 19 mai. 1985.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. O escritor, sua condição e a realidade social. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- LLACH, Juan José. *Dependencia cultural y creación de la cultura en América Latina*. Buenos Aires; BONUM, 1974. (Enfoques Latinoamericanos, 5)
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. 2. ed. São Paulo: Global, 1980.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 45).

Nota explicativa

* Este ensaio foi escrito há algum tempo como trabalho final de disciplina de Pós-graduação, na UFRJ. Como redirecionei minhas pesquisas para outra área, o texto permaneceu inédito até agora. No entanto, creio que ainda é procedente, dada a atualidade e relevância da obra de Osman Lins, o que me animou a apresentá-lo, com algumas modificações, como forma de homenagem ao autor.

Notas

- 1 ALENCAR, José. *Senhora*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1955. (Coleção Saraiva, 79)
- 2 LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1974. A partir de agora as referências à obra virão no corpo do trabalho.
- 3 HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. V. 2. Trad. Walter H. Gen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. (Col. Estudos Literários e Literatura) p. 731
- 4 *ibid.*, p. 710.
- 5 SANTOS, Jair Ferreira dos. Barth, Pynchon e outras absurdetes (O pós-modernismo na ficção americana). *Folha de São Paulo*: São Paulo, 21 jul. 1985. Folhetim, p. 3.
- 6 CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: —. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 104) p. 61.
- 7 SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- 8 ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Col. Biblioteca de Ciências Sociais, 25).
- 9 LIMA, Luis Costa. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 170.
- 10 KRISTEVA, Julia. Ideologia do discurso sobre a literatura. In: BARTHES, Roland et alli. *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Trad. Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 129-138.
- 11 *Ibid.*, p. 130.