

# O ESTATUTO DA REPRESENTAÇÃO EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

## THE CONCEPT OF REPRESENTATION IN *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Ana Karla Canarinos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo a análise do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), de Osman Lins, tendo em vista os procedimentos formais e estéticos que configuram um ceticismo em relação ao conceito de representação. Essa narrativa de Osman Lins problematiza questões a respeito da rarefação do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional, configurando-se como um romance metaliterário, em que são discutidas questões estritamente da linguagem, da crítica, da teoria e da função da literatura no âmbito social. Palavras-chave: Osman Lins; romance brasileiro; metaliteratura.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze Osman Lins' novel *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), considering its formal procedures that envisage a skeptical attitude about the concept of representation. This narrative by Osman Lins discusses the low interest of the Brazilian novel for the representation of the national identity. Therefore, *A rainha dos cárceres da Grécia* is a metafictional novel, in which issues of language, criticism, theory, and literature function at the national level are discussed.

Keywords: Osman Lins; Brazilian novel; Metafiction.

### 1. INTRODUÇÃO

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), trabalha com a ideia de uma presença naturalista constante na literatura brasileira. A autora vai identificar três momentos cruciais da história literária brasileira em que isso será mais forte: o fim do século XIX, o romance regionalista de 1930 e o romance-reportagem dos anos

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras — Estudos literários (UFPR).

1970. Tendo em vista esse paradigma “documental” que perpassa a história da literatura brasileira, o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), de Osman Lins, será um exemplo contrário desse modelo naturalista, documental, que a partir de uma “linguagem invisível” procura uma “tal literatura brasileira”, um “Brasil”, uma “verdade”, ou uma “nacionalidade que possa reproduzir de modo fiel” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36) a sociedade brasileira. Esse desvio da estética documental e realista presente na obra de Lins é apenas um exemplo da diversidade no tipo de produção escrita nesse período. Sob essa perspectiva, este trabalho, a partir de uma análise colada ao texto literário, pretende analisar o distanciamento do romance de Osman Lins da estética realista convencional.

O romance é escrito sob a forma de um diário, cujo objetivo principal é analisar, ao longo de aproximadamente um ano, o livro da amada, Julia Marquezim Enone, a partir das leituras e dos conhecimentos teóricos e críticos de um “narrador-ensaísta” misterioso. O narrador revela pouco de sua vida: sabe-se apenas que é professor de biologia e teve uma filha e uma sobrinha, a qual fica uns dias com ele em sua casa. O romance é composto de várias camadas: a primeira seria a análise feita pelo narrador do romance de Julia (tal análise, por sua vez, é feita a partir das leituras críticas e teóricas desse narrador); a segunda seria composta pelas citações do próprio romance de Julia, *A rainha dos cárceres da Grécia*, as quais o narrador utiliza para comprovar sua análise; a terceira seria composta pelas colagens de jornal, seguindo um estilo modernista, em que o narrador, numa espécie de tentativa de conferir um caráter realista ao romance, apresenta reportagens sobre os problemas sociais e políticos do país. A essas camadas misturam-se outras estratégias textuais, que vão desde citações teóricas do narrador, passando por menções da sua vida pessoal, menções da vida privada de Julia, até a inclusão de fragmentos do livro *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll.

Já de saída, no início do romance, o narrador-ensaísta expõe alguns posicionamentos a respeito da definição de um texto e da função da literatura: “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). Quer dizer, os textos literários, a crítica e a teoria literária são uma operação que age sobre uma comunidade, “um patrimônio coletivo”, não apenas sobre um indivíduo. Nesse sentido, aqui o narrador já deixa claro o caráter social do literário e o quanto a literatura e a arte influenciam e agem sobre o real, sobre a vida cotidiana.

A segunda questão que o narrador coloca é a respeito do ineditismo da obra de Julia, salvo pelos sessenta e cinco exemplares que o próprio narrador copiou “numa obsoleta máquina a álcool” (LINS, 2005, p. 9). Sobre esse ponto, o ensaísta se pergunta “quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre um livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral?” (Ibid., p. 9). A partir desse questionamento, o ensaísta pretende deixar pública a obra de Julia, para que esse romance possa integrar-se, o máximo possível, à coletividade de “cuja substância ela (a obra) se forma” (Ibid., p.8). A terceira questão é sobre a relação afetiva desse narrador com a pessoa de Julia, uma vez que ela foi sua amante. Nesse ponto, o narrador conta ter conversado com dois acadêmicos, professores universitários, que o advertem do problema que essa suposta relação pode causar na análise literária: “O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (Ibid., p. 10). Sob esta perspectiva, ignorar a mão autoral e toda intenção que parta do escritor, o questionamento da verdade literária, o grau de referencialidade da arte, a representação e o papel da língua serão algumas questões que perpassam as décadas de 1960 e 1970, período em que a teoria literária vive seu momento de glória. Esses problemas levantados pela teoria serão problematizados pelo narrador ao longo do diário-romance-ensaio, como uma forma de discutir e rever os limites da

representação do romance realista convencional a partir da forma e da linguagem. “Aliás, espantam-me (e, no entanto, há nos manifestos literários outro duende mais ativo?) *as posições dogmáticas quando se cogita de arte*” (Ibid., p. 66, grifo meu). Negando qualquer dogma ou regra de análise, o romance-ensaio de Osman Lins aparece como um ceticismo à própria ideia de representação.

## 2. A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO

A mimese e a noção de representação da realidade foram brutalmente questionadas pela teoria literária, a qual insistiu na autonomia do literário frente à realidade, ao referente e ao mundo. Desde a *Poética* (335 A.C.) de Aristóteles, a mimese foi concebida dentro de uma relação entre a literatura e a realidade, em que ainda Erich Auerbach, no século XX, na obra *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental* (1946), traça um panorama da transformação da literatura compreendendo desde Homero a Virginia Woolf, tendo em vista esse mesmo estatuto representacional aristotélico.

Em contrapartida, a teoria da literatura do século XX, ao revisar e reinterpretar o modelo aristotélico e a noção de mimese como *imitatio*, estabelece uma relação distinta daquela estabelecida por Auerbach entre literatura e vida, ou ainda, entre literatura e sociedade. Entre suas linhas condutoras, destacou-se um impulso de retorno ao texto literário como a realidade material daquilo que chamamos literatura e o conseqüente descarte da biografia e psicologia autorais ou da questão temática como critérios de avaliação primeiros. Teóricos advindos das mais variadas tradições apontaram para a linguagem como realidade significativa e não mais como simples meio de expressão de ideias referenciais na sociedade. Entretanto, a consciência da importância da ciência linguística na análise levou muitas vezes a uma desconfiança em relação ao poder de representação da realidade por meio da literatura. Em casos

extremos, o papel da representação foi completamente negado, sobrando, ao teórico, apenas a realidade linguística e suas leis convencionais.

No romance de Osman Lins, as interpretações do narrador vão desde a análise do enredo, em que ele apresenta para o leitor a trama que se passa em torno da protagonista Maria da França, à análise detida das personagens sob uma perspectiva da quiromancia, ao estudo do papel do narrador e do papel do leitor, ao estudo da linguagem e à comparação com a História do Brasil. Partindo do caminho traçado pela teoria, mas não preso aos dogmas dela, o ensaísta pensa o romance e a função da Literatura partindo do conhecimento do cânone já então estabelecido pela teoria literária — “Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Henry James, Mark Schorer, Chavignolles, Warren Beach, Friedmann, Spielhagen, Wolfgang Kayser, Stanzel, Sartre, Genette” (LINS, 2005, p. 72) —, para então problematizá-la a tal ponto que a teoria literária e a análise acadêmica tornam-se ficção na obra.

Tendo em vista a leitura e o conhecimento do narrador de grande parte do cânone da teoria literária, ele principia sua análise partindo da reconstituição do enredo. Maria da França, “heroína parda e pobre” (LINS, 2005, p. 15) e filha de lavradores, perde o pai com pouco mais de cinco anos, o que faz com que sua madrasta, a qual detesta trabalhar na terra, resolva mudar-se para o Recife com toda a família. Segundo o narrador, “Julia Enone abstém-se de caracterizar, de nomear e até de precisar quantos são esses irmãos” (Ibid., p. 17). As idas de Maria da França para o Recife constituem o acesso da protagonista a todos os seus desastres. Com apenas dez anos de idade, ela se emprega como doméstica por comida, cama e salário baixíssimo. Então, já nesse período inicial da infância, Maria da França escuta vozes recorrentemente durante a noite, as quais dizem “Tome tento, menina. Alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida” (Ibid., p. 19). Essas vozes e o delírio de imaginar que um peixe cresce debaixo dos seus pés, enorme, no interior de um fogo subterrâneo, e que esse mesmo peixe um dia romperá o chão e sairá pelo Recife, dando pancadas com

a barbatana da cauda, perduram por toda sua vida. Juntamente com o prenúncio do delírio, Maria conhece Antônio Áureo, ex-barbeiro. “Gago e melancólico, o visitante despreza os bens terrenos, chama a vida ‘passeio no Coque’ e revela a Maria, com pormenores, as circunstâncias em que ela irá morrer” (Ibid., p. 19). Inicia-se então o segundo capítulo com Antônio Áureo revelando a Maria da França os males que irão perpassar a sua vida. Aos doze anos, para confirmar a tese do barbeiro, Maria da França começa a trabalhar num bordel, no qual conhece a figura de Belo Papagaio, chofer de caminhão que não tem o polegar da mão direita. Ele deflora a menina e, após cinco ou seis dias, vai embora. A protagonista, então, após esses desastres, resolve mudar de vida e tornar-se operária.

No terceiro capítulo, Maria conhece Rônfilo Rivaldo, mais conhecido como Espanador-da-lua, personagem movido pelo espiritismo e que diz ser guiado pelo Alberto Magno, seu “arcebispo, inquisidor, cigano e mártir” (LINS, 2005, p. 22). Ele ensina Maria a cantar e a matricula numa escola gratuita que ele mesmo fundou e a orienta, apesar de ser analfabeto e pobre. Maria da França, nesse período, é demitida e suas crises vão tornando-se cada vez mais frequentes, a ponto de não conseguir mais qualquer emprego e ser internada no Hospital dos Alienados, restando apenas tentar a pensão temporária por loucura. No quarto capítulo, “a busca incansável (de Maria da França), as suas idas e vindas, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio” por uma pensão do INPS (Ibid., p. 23) será o mote de todo o romance de Julia Enone.

Mais adiante, para conseguir a pensão, ela recebe ajuda de seu namorado, Nicolau Pompeu, ou Dudu, jogador de futebol de um time pequeno e modesto da região, que rompe com ela após saber que ela foi deflorada por Belo Papagaio. Maria da França, com a ajuda de Rônfilo Rivaldo, adota uma menina de rua, a qual é morta pela polícia por acaso, durante a procura por assaltantes. No quinto e último capítulo,

aumentando ainda mais a loucura de Maria da França, Dudu resolve voltar com a amada após descobrir que está com tuberculose, e ainda assim, ao participar de um jogo de futebol, falece por infarto, deixando Maria da França sozinha, sem conseguir sua pensão pelo INPS, descendo as escadas da Previdência, sozinha e perdida na sua loucura.

As análises do narrador são diversas, desde identificar os “motivos das mãos” (LINS, 2005, p. 50) como algo recorrente no romance e explorar cada capítulo consagrado a um dos planetas “Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus” (Ibid., p. 49), passando pelo estudo das personagens com o repertório popular brasileiro, comparando com a História do Brasil: “Julia Marquezim Enone traz para o Recife, condenando-os a uma vida sem glória e inteiramente anônima, heróis (quem sabe até que ponto reais?) da história do Brasil” (Ibid., p. 180).

O principal tema que o narrador analisa, e que será o ponto central deste trabalho, é o discurso de Maria da França, personagem que beira o irreal e o inverossímil, já que o próprio discurso da protagonista não condiz com a sua condição social. “O discurso, a cargo de uma quase analfabeta, esquiva-se a qualquer esforço de mimese. Marca-o uma orientação estilística incompatível com quem o enuncia” (LINS, 2005, p. 76). A narração de Maria da França será um dos principais pontos que geram esse recuo do romance em relação ao modelo realista convencional.

O narrador opõe dois tipos de discursos na literatura brasileira: o real e o poético. O primeiro seria condizente com um romance como *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, “ligado a certas convenções realistas, apresenta-se francamente como escritor, e por homem de instrução rudimentar; tenta, em consequência, uma dicção adequada ao personagem” (LINS, 2005, p. 76). O segundo tipo, o poético, se encaixaria na obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), no qual “o jagunço Riobaldo conta de viva voz a um problemático interlocutor a sua história, expressa num volume de quinhentas e cinquenta páginas e cuja falsidade, claramente



assumida, nunca se disfarça” (Ibid., p. 77). Em contrapartida, o romance de Julia Enone, segundo o narrador, não se enquadraria em nenhum desses modos de enunciação: “fazendo coincidirem ação e verbalização, parece sugerir constantemente que o seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só” (Ibid., p. 77).

Aparece no romance de Julia M. Enone o sistema previdenciário, quando os jornais estão cheios de cartas e mesmo reportagens apontando os erros desse órgão. Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, a construção artística, eis a razão da obra literária e a sua identidade. Isso é tudo? Não creio. Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude, — sem vírgula e não só em relação à vida: também diante da literatura. (LINS, 2005, p. 65)

Repensando o sistema literário brasileiro, o narrador ensaísta, ao tratar do tema da linguagem, faz uma comparação fundamental da voz de Maria da França com a voz de Paulo Honório, de *São Bernardo*, e a voz de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*. Se em Paulo Honório temos a escrita de um homem rudimentar e a necessidade de um alto domínio da linguagem escrita, em Riobaldo temos a oralidade viva e declarada de um jagunço, que a partir dessa linguagem predominantemente oral representa temas altamente complexos e poéticos. Em contrapartida, no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, atendendo a um período histórico diferente, ao recolocar a questão da linguagem, não está mais posta a dificuldade com a linguagem escrita, como em Paulo Honório, ou a predominância da oralidade, posta em Riobaldo; aqui, o contexto é distinto. A modernização constante das décadas de 1960 e 1970, o desenvolvimento de uma cultura de massa e da indústria cultural no país exigia diferentes soluções formais. O problema da linguagem<sup>2</sup> é recolocado na obra de Osman Lins a partir da

---

<sup>2</sup> A linguagem é uma questão na Literatura Brasileira desde o século XIX, quando diversos autores, entre eles José de Alencar e Machado de Assis, em textos como “Prefácio de Iracema” e “Instinto de nacionalidade”, refletiram sobre a dificuldade de um narrador culto, de condição social superior, que



absorção de Maria da França dos principais meios de comunicação de massa que começavam a invadir fortemente a cultura popular do Brasil. “Vimos ser *A rainha dos cárceres da Grécia* concebido como absurdo monólogo radiofônico: minuto por minuto, a personagem converte a vida em discurso (ou instaura, mediante o discurso, um simulacro de vida)” (LINS, 2005, p. 108).

Ironicamente, a loucura de Maria da França faz com que a personagem incorpore em seu discurso o jargão médico: “Grande demais, o Recife, o estoque de coisas do Recife, tenho pensado em muitas, mas nunca vou dizer, nunca, a que tem de ser, a que eles querem, e perco sempre. Dispneia. Tremedeiras. Taquicardia. O sistema nervoso. Posologia” (LINS, 2005, p. 99). E quando está diante do juiz, na luta pela pensão do INPS, adquire o discurso jurídico: “Por isso, todos são iguais perante a lei, e, sem razão alguma, pode-se ter ganho de causa ou ser absolvido, tudo dependendo de nós, seus humildes guardiões e hermeneutas *uti possidetis*” (Ibid., p. 100).

Com a loucura cada vez mais constante, após a morte da filha adotiva, no quarto capítulo, Maria da França é internada em um Hospital de Alienados, em Recife, descrito como “imundo” e com “comida ruim” (LINS, 2005, p. 107). Estranhamente, no hospício, o discurso de Maria da França torna-se linear, lógico e coerente, em que a personagem “sob a aparente normalidade, expressa o horrível da loucura — e do isolamento” (Ibid., p. 109). Esse distanciamento de uma linguagem mais típica da loucura presente no discurso de Maria da França vai configurar-se como uma crítica ao racionalismo instituído como norma nessa sociedade cada vez mais utilitarista, bem como ao lugar que o literário ocupa no interior dessa sociedade.

A aparição de autores no hospício — “As celas, os pátios e as enfermeiras do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do padre Anchieta a Clarice Lispector” (LINS, 2005, p. 193) — parece retratar o lugar isolado e distante da sociedade que o racionalismo exacerbado deixou para a literatura: “os companheiros

---

não pertence àquele meio sertanejo ou rural, dar voz e representar a um jagunço ou peão de maneira verossímil.

de Maria da França (os autores) podem simbolicamente expressar a condição de segregado voluntário, peculiar ao escritor no ato da criação” (Ibid., p. 196). Sob esta perspectiva, a partir da análise do “narrador-leitor” de autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, bem como do papel da literatura no interior dessa sociedade cada vez mais regida por um forte racionalismo utilitarista, temos o livro de Julia Enone (a personagem-escritora) transformando o mundo real acadêmico em matéria de ficção. Nessa inversão do padrão convencional de representação, Osman Lins rompe com esse padrão representacional do romance burguês do século XIX.

Franco Moretti, em *O século sério* (2009), trata do romance do século XIX e da seriedade burguesa na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha. O crítico delinea dois conceitos para se pensar o romance sério do XIX: os preenchimentos e as bifurcações. “A bifurcação é um ‘possível’ desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra” (MORETTI, 2009, p. 826). Os preenchimentos, segundo o crítico, seriam as narrações do cotidiano, as quais conservam o caráter ordinário da vida, representando o jogo de cartas, o jantar, tomar um chá, o passeio ou ouvir música. As bifurcações, em contrapartida, seriam as grandes mudanças, as ações que movem e mudam o rumo da narrativa.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, essa lógica de representação realista (bifurcações/preenchimentos) é inexistente. Há, em lugar da ação, um processo hermenêutico do romance de Julia Enone, em que o narrador ocupa o papel tanto de narrador quanto de leitor e Julia figura como escritora do romance analisado e personagem da análise do narrador. Já a personagem Maria da França figura como narrador-personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia*, e também personagem da análise do narrador no diário. Toda essa inversão e complexidade de estrutura narrativa, aliada ao fato de que no romance de Osman Lins não temos uma potência de ação narrativa tradicional, mas apenas digressões e análises por parte desse “narrador-ensaísta-leitor”, configuram um distanciamento da estética realista

dogmática. Ao longo de seu percurso interpretativo da obra, encontramos recortes de jornais, a presença da historiografia literária brasileira e mundial, a citação de trechos do romance de Julia Enone, não como uma “imitação séria do cotidiano” — expressão com a qual Auerbach define o realismo (MORETTI, 2009, p. 827) —, mas como elementos digressivos e sem qualquer sombra de ação narrativa à moda Oitocentista. Quer dizer, a ideia de bifurcações/preenchimentos, que organizam o romance realista convencional, não serve como régua de análise para pensar a obra de Osman Lins.

Há, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, uma relação intrínseca da literatura com os elementos extraliterários, que são vistos e analisados no interior da análise literária, como uma crítica à própria ideia de representação. Roland Barthes, um dos principais teóricos do estruturalismo e pós-estruturalismo literário, bem como autor de uma das mais veementes críticas à capacidade referencial da literatura e à estética realista, na sua *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1966), afirma o seguinte:

Assim, em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz. (...) A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES, 1973, p. 59-60)

Portanto, segundo Barthes, a significação inerente à narrativa repousa na lógica de cada obra e só nela. Se há algo de “real” na literatura é apenas a sua capacidade de vir a significar, mas tal significado só existe de forma passageira — ele não está na obra, só na recepção. O objetivo do analista, portanto, é exatamente apontar a efemeridade do significado e a falta dele no texto em si. Se Barthes foi o crítico que

matou o autor e a mimese, *A rainha dos cárceres da Grécia* parece configurar-se com uma postura cética em relação à estética realista, sem, contudo, excluir a ação da literatura na coletividade e na vida, como já de saída o narrador deixa claro no seu romance ensaístico.

### 3. CONCLUSÃO

Este texto propôs-se analisar o recuo e a crítica que o romance de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, configura em relação à estética realista, fortemente desenvolvida no romance do século XIX. Levando em consideração as questões levantadas a partir da década de 1960 a respeito do papel do autor, do leitor, da mimese, da referencialidade e da linguagem, a metaliteratura de Osman Lins, ao repensar o estatuto representacional realista, transforma a própria teoria em tema de ficção.

Ao problematizar essas questões literárias, num período turbulento da história social brasileira, Osman Lins atribui um forte papel político ao literário e, principalmente, à linguagem. Maria da França, ao incorporar diversos discursos (o médico, o jurídico e o radiofônico), transita entre um estado “real e irreal, que o estado mental de Maria da França justifica ou simula justificar” (LINS, 2005, p. 117). A inverossimilhança dessa personagem, que, segundo o narrador, faz coincidir ação e verbalização, rompe duplamente com o estatuto realista: tanto no plano da narração de Maria da França (pelos trechos e pelas análises descritas pelo narrador), como no plano da narração do próprio ensaísta que, ao escrever uma obra ensaística sobre um romance fictício, rompe com o ideal de ação tão caro à estética realista.

Ao criticar esse modo representacional burguês consolidado no século XIX, o narrador não parece desconsiderar o poder da literatura na vida. Ao contrário, estabelece, a partir de um discurso metaliterário, uma forte crítica ao lugar ocupado

pela literatura na sociedade moderna. Quer dizer, apesar desse recuo do estatuto realista, o caráter mimético da literatura em nenhum momento é desconsiderado pelo narrador. Já nas primeiras páginas do romance, o narrador afirma que a literatura é uma força que opera sobre um patrimônio coletivo, e ainda acrescenta, mais adiante, que a loucura de Maria da França, “motivo natural, convincente, implantado no fundo social da obra”, funciona antes de tudo como “uma cortina para esconder a partida verdadeira, essencial, desenvolvida no campo da criação romanesca. *Elude um diagnóstico preciso e sempre nos conduz a problemas de fatura, abrangendo a realidade concreta e a linguagem*” (LINS, 2005, p. 127, grifo meu). Ou seja, a análise literária percorrida pelo “narrador-leitor-ensaísta”, ainda que se distancie do modo realista de narrar uma história, uma vez que o próprio narrador considera o discurso de Maria da França como “falso, irreal, fabricado, absurdo” (Ibid., 77), não nega, entretanto, a existência da realidade e a relação que esta guarda com a produção artística.

Nesse sentido, a obra de Osman Lins se distancia da estética realista no enredo, uma vez que a obra é composta de digressões e análises literárias da produção de Julia Enone, não constituindo, portanto, os preenchimentos e as bifurcações constantes no formato de romance sério do século XIX, de acordo com Franco Moretti. Temos, ainda, a linguagem esvaziada de Maria da França que, além de coincidir tempo e verbalização, utiliza-se de diversos outros discursos (médico, jurídico e radiofônico) sem qualquer sombra de realismo.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1946.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 1ª ed. Trad. Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 15-30

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORETTI, Franco. "O século sério". In *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-864.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Submetido em: 10/03/2016

Aceito em: 25/04/2016