

As costuras invisíveis de *A Rainha dos cárceres da Grécia*

Francismar Ramírez Barretoⁱ (UnB)

Resumo:

Personagem problemática, o narrador do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) -de Osman Lins- é ao mesmo tempo ator da história e teórico que reflete sobre as costuras invisíveis da ficção. Colocadas de forma obscura (umas vezes como conflito, outras vezes em movimento), discussões em torno a aspectos próprios da literatura emergem também na trama comentada pelo professor-narrador [protagonizada por Maria de França no livro de Julia Marquês Enone]. O objetivo deste trabalho é tentar compreender a criação ao invés do autor [nos conceitos levantados dentro do próprio livro] e prover de sentido um lado menos visível, menos evidente, do romance.

Palavras-chave: Osman Lins, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, diário, narrador-personagem, teoria da narrativa.

Estamos em abril, em meados da década de 1970. Afastado da rua, alguém se dedica nas horas noturnas -as das transformações- ao ato de escrever. Quem isto faz, parte do reconhecimento de um vazio e da identificação de “uma sala agora sem alma” (LINS, 1976, p. 1). O signo da instabilidade é perceptível: as horas desprovidas de sentido, penoso o último ano, a dependência mais ampla do apartamento sem alma, e a história de uma experiência -a partir de retratos, notas, uma gravação e recordações deterioradas- prestes a ser reconstituída. As duas personagens, manifestas na primeira entrada do caderno íntimoⁱⁱ, conviveram. Neste momento ele escreve e ela, cujo nome é dado a conhecer, é apresentada desde o mundo das lembranças. Na treva da indefinição, o autor do diário hesita entre elaborar um perfil de Julia Marquês Enone ou estudar o romance inédito da autora e amante. Considerando que os escritos literários são “patrimônio coletivo” (LINS, 1976, p. 2), reconhece que dedicar-se ao livro é uma atividade de proveito. Qual o sentido deste esclarecimento inicial? A quem está dirigida a dilatada missiva de múltiplas datas? Sem dúvida, a um leitor tão preocupado como o autor pelas engrenagens da arte romanesca.

As “preocupações literárias” entram logo no temário, na entrada de 02.05.1974. O “ente coletivo” é destinatário e matéria das obras. “Homens sensíveis” identificam movimentos “audaciosos” no livro de Julia. Em que consistirá esta sensibilidade? Embora a informação pareça isolada, a reprodução manuscrita deve ter se em mente para compreender que os sessenta e cinco exemplares copiados numa máquina em desuso pelo próprio comentador, transformaram a natureza da obra em “pública”, mesmo que não editada. Até aqui, a preocupação de quem escreve é o conteúdo do caderno que está sendo recriado frente a nós. Num ensaio que explora as características do diário como gênero, os autores Philippe Lejeune e Catherine Bogaert explicam que “as pessoas se falam como tuteando-se, como se fossem um outro, mais avisado, amadurecido: as pessoas se reprocham, dão-se conselhos ou simplesmente se consolam. O que permite afastar o vazio e restaurar as capacidades de reflexão e resistência”ⁱⁱⁱ

(LEJEUNE E BOGAERT, 2006, p. 121). Curiosamente, a dupla de pesquisadores emprega o adjetivo “vazio” da mesma forma que o narrador no parágrafo inicial do romance de Lins. A elucidação se refere, não obstante, ao diálogo interior que adota quem assume a tarefa de comentar seus dias. A entrada de 06.05.1974 deixa em evidência uma espécie de resistência ao vazio, uma auto-imagem fortalecida. O trecho começa com um imperativo plural, uma apresentação, como se a mensagem fosse dirigida a uma audiência sintonizada: “Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário, (...), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista” (LINS, 1976, p. 3).

Apaixonado pela leitura e pela dissecação de tudo quanto cai em suas mãos, o escrevedor do diário se apresenta a conta-gotas. Sabe-se dele apenas que não reconhece em si próprio a “habilidade” e a “energia indispensáveis à arte de narrar” (LINS, 1976, p. 2). É aqui, possivelmente, que esta reflexão adquire sentido pois ao deixar na voz do narrador a discussão de alguns elementos da arte romanesca, o autor arquiteta para a personagem a junção de uma consciência ficcional com uma consciência teórica. Pensar que as leituras feitas para a tese sobre Lima Barreto (escrita em 1973 e publicada em 1976) também se encontrem refletidas/maceradas em seu último romance publicado, não seria apenas uma conjectura. O comportamento do narrador sugere a visão particular de homem de Osman Lins: um ser proativo intelectualmente, comovido pela força extraordinária da imaginação e ciente do fluxo permanente do mundo. Não em vão, a personagem torna claro o que pensa sobre a matéria e a destinação dos textos literários desde o início do livro.

O professor A. B.^{iv}, docente da Pontifícia Universidade Católica, é amigo do narrador. Um dia, A. B. confidencia uma preocupação ao colega de leituras: seus alunos tomam conhecimento das obras literárias por estudos críticos de renome, muitos desatualizados. Ao comentário subentendido sobre o projeto com o romance de Julia Enone, A. B. alerta o possível obstáculo que representará ter conhecido a autora. O tema que subjaz à discussão é a linha de pensamento estruturalista, em voga na década de 1970: “O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (LINS, 1976, p. 4). O desacordo do narrador é contundente: ele apoiar-se-á na intimidade e tirará o melhor proveito da “história” e dos “motivos obscuros”. O apelo é a não acreditar cegamente em postulados “objetivos” e “virtuosos” (LINS, 1976, p. 5). A evitar as armadilhas da condescendência crítica. E a questionar normas, independentemente da circunstância.

Uma reflexão sobressai na entrada de 15.07.1974. Prévia definição do que vem a ser um “ensaio literário”, o narrador decide finalmente o plano da obra: “Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde (...) eu estabeleça com o leitor -ou cúmplice- um convívio mais leal. Que outra opção (...) impõe-se mais naturalmente que o diário?” (LINS, 1976, p. 8). Meio se desculpando, meio advertindo a abordagem cruzada, Lins esboça questionamento similar no ensaio sobre Lima Barreto: “Poderia alguém (...) censurar essa pequena intromissão do romance, no âmbito do ensaio, quando tantas vezes são os romances invadidos pela monografia e pelo pensamento abstrato?” (LINS, 1976-B, 14). A coincidência assinala a preocupação do autor pela concretização de seu pensamento. Lins entende o percurso das idéias exatamente como o da vida: tudo começa na ignorância, amadurecemos na busca e projetamo-nos na descoberta. Os textos de cunho crítico e as obras ficcionais participam em pleno do processo. Demonstra com isto o autor uma coerência orgânica entre pensar e fazer. Em cada palavra que risque sobre o

papel [parece verbalizar ainda hoje, quando é lido], teoria e fingimento irão de mãos dadas. Serão lados interferidos e a interferência, por incrível que pareça, será apenas o reflexo de uma ansiada riqueza compositiva. A “matéria estruturante”^v das obras de Lins habita este cruzamento.

Em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins entrelaça metodicamente -e quase sem rasto- os fios argumentais (o símile com a imagem da máquina, a máquina do romance, lhe é caro^{vi}). Para tentar delimitar os aportes teóricos do narrador, por exemplo, é preciso pontuar outra grande unidade de ação que aos poucos vai se desvelando. O romance de Julia Enone e o romance de Lins valem-se do mesmo título: *A Rainha dos cárceres da Grécia*. Explicado o enredo proposto pelo escritor pernambucano, repare-se no enredo do livro de Julia:

Contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo, [a romancista] estrutura *A Rainha dos cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício (LINS, 1976, p. 9).

É curioso como o leitor de Osman Lins (mais ainda aquele que pretende ir além da “superfície da obra”, penetrar seu “mistério”^{vii}) se vê obrigado a passar pelas mesmas fases que o professor e narrador. O romance de Lins é, por sua vez, o estudo/comentário/balanço de um romance. Ler *A Rainha dos cárceres da Grécia* equivale então a engatar uma nova voz num contraponto imitativo, que é como se define musicalmente a forma da “fuga”. A imagem da fuga, aliás, não é estranha ao mundo da literatura. Num pequeno livro intitulado *El telón. Ensayo en siete partes*, o escritor tcheco Milan Kundera diz que o romancista assume cada projeto como se fosse um soneto: “Está maravilhado pela composição que vê desenhar-se na sua frente: o menor detalhe é importante, o transforma em motivo e o retomará em múltiplas repetições, variações, alusões, como numa fuga”^{viii} (KUNDERA, 2009, p. 181). Exatamente como acontece com este romance de Osman Lins.

Se bem seria limitado compreender *A Rainha dos cárceres da Grécia* como uma obra destinada aos críticos, é prudente reconhecer que demanda um leitor inquieto, curioso, preocupado pela literatura de todos os tempos, pela evolução dos movimentos críticos e pela história e contexto brasileiros. Em poucas palavras, um leitor competente. Quem lance mão destes elementos, terá uma compreensão mais requintada do acontecer ficcional. Resgatando os adjetivos exprimidos pelo narrador para comentar o que ele próprio pretende fazer, cada parágrafo do livro de Lins reflete uma construção “elaborada” e “pessoal” (LINS, 1976, p. 9).

A “heroína do drama” (LINS, 1976, p. 12) de Julia se chama Maria de França. A caracterização é objetiva, como se percebe na entrada de 21.07.1974: de origem rural, a moça inicia-se antes de tempo nas lides do sustento familiar. Embora lavadeira, logo empregada doméstica, o estudioso destaca seu lado poético, apresentado quase como uma “consciência do mundo”, de totalidade. Ronda-a também um elemento sobrenatural, visível na imagem do peixe que cresce embaixo de seus pés prestes a rasgar o chão e na aparição de Antônio Áureo, “espírito de luz”. Quando advêm as primeiras amostras de desequilíbrio mental, a voz não identificada que a previne antes

de ser levada a trabalhar num bordel [“Tome tento, menina. Alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida” - LINS, 1976, p. 13] foge à interpretação netamente sobrenatural.

Apenas na entrada de 27.07.1974 o narrador se reconhece como um ensaísta atípico que não escreve para merecer deferências e subsiste graças ao trabalho como professor de ensino médio, naquele tempo “secundário”. Na medida em que ele reconta a vida de Maria de França com as suas palavras, recortes de jornal irrompem no diário como entradas. A mistura de intenções, paráfrases e extratos de outros textos tem duas funções: reforçar desde o começo do livro de Lins a diferença entre ficção e realidade (ou entre reflexão estética e fonte documental) e fazer um pacto de verossimilhança com o leitor, “demonstrando” os recortes a mesma função antiga (e legitimadora) dos manuscritos encontrados pelo narrador. De forma automática, a história é mais crível se o que se conta não é apenas recordação^{ix}. No estudo mencionado sobre o diário, Lejeune e Bogaer fazem a seguinte observação: “O diário é um conjunto de rastros que pressupõe a intenção de balizar o tempo numa sucessão de referências. Um rastro único que terá uma função diferenciada: não acompanhar o fluxo temporal, mas fixá-lo num momento-origem”^x (LEJEUNE E BOGAERT, 2006, p. 24). Levando em conta a tarefa do professor, seu conjunto de rastros delata o movimento do olhar. Lendo o romance de Julia e encontrando matérias que confirmem com dados o sofrimento de Maria de França, grifam-se também a procedência e o destino da matéria narrada.

A primeira grande pausa do diário se alonga por um período de mais ou menos três semanas. O professor foi internado por um problema com a visão. Na retomada, se fornecem mais alguns dados objetivos: tem cinquenta anos e a vida comum com a Julia, breve para o bem-estar que parece ter desencadeado, durou o curto período de três anos e meio. Algumas palavras se apresentam com um peso diferente. Elucidar cada um desses termos pode ajudar a compreender a virada que a personagem está prestes a experimentar. Observe-se o comecinho deste comentário:

4 de outubro

Tenho maus olhos, eu a quem tanto comprazem os livros. Qualquer esforço maior prejudica-os; o meu gosto de ler é temperado pelo risco. Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia), tenho um ar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo, o que é certo. Ora, na manhã de 9 de setembro, escrevera meia dúzia de linhas quando todas as coisas -mesmo as dores- adquiriram um brilho intenso e eu, que vivo só, mal pude descer o elevador (LINS, 1976, p. 27).

O professor se refere ao “risco” diante da leitura, de um “ar alucinado”, de “trevas”, “confusão” e da experiência intensa de ler. Doença logicamente é sinônimo de risco, mas não é a esse perigo que o professor se refere. Qual então a ameaça? Etimologicamente, o verbo “alucinar” vem do latim “*halucinari*” que significa “divagar mentalmente ou falar sem sentido” (SHULGUIN, s/a)^{xi}. Não raro associam-se alucinação e desequilíbrio mental. Frente à história de uma personagem que sofre acessos de loucura, talvez aponte nessa direção o que se passa com o paciente. Acontece, porém, que a linguagem é surpreendente. E quando descobrimos que “alucinar” também significa “ofuscar, seduzir ou enganar, fazendo que uma coisa se

tome pela outra” (SHULGUIN, s/a), o episódio hospitalar adquire outro sentido. Ofuscar tem a ver com deslumbrar. Seduzir com persuadir. Enganar com fazer acreditar. Confundir com “tomar uma coisa pela outra”, talvez embaralhar. Já a intensidade da leitura só pode apontar à força motriz deste desequilíbrio total. No momento, a associação lógica é “desequilíbrio = doença”. Mais na frente ficará evidente como o mesmo desequilíbrio absorverá matizes de revelação.

Não demora o professor em retomar ensaio e conjecturas. Pensa ele, vistos os sonoros nomes das personagens de Julia, que o objetivo da escritora foi “preparar uma espécie de inscrição cifrada que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra” (LINS, 1976, 31). Daqui em diante, é pouco provável que se deixe de prestar atenção aos significados variáveis de termos e frases. “Inscrição”, por exemplo, remete a registros da época antiga, gravados sobre pedra, com o objetivo de consagrar uma experiência. O verbo “cifrar” conduz logo a palavras como escrita, código e segredo. O que o narrador descreve como objetivo de Julia, encontra então um caminho duplo no livro de Osman Lins, pois o leitor de Lins também se encontra frente a uma inscrição cifrada e também está diante da dificuldade de ampliar os horizontes do que se conta.

A internação e os signos de deterioro visual mudam “algo” no professor, mas as pistas se apresentam lentamente. Em 23.11.1974 a personagem pensa numa forma especial de desmembrar os textos, ao perguntar se será verdade que no Juízo Final as palavras (todas as do mundo) voarão dos livros como assegura um apócrifo de São João?: “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 tem soado e os romances que já li abrem a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas” (LINS, 1976, p. 65). Pouco antes, em 08.11, se pergunta pelo tema central do estudo que faz e pela sua importância. A resposta delinea o caminho para o entendimento: “O problema (...) refere-se na verdade à arte da ficção em geral” (LINS, 1976, p. 57).

Daí à discussão sobre o papel do narrador no livro de Lins, não há mais do que um respiro. Apoiando-se num manuscrito de Diderot (o rascunho para o *Elogio de Richardson*), cujo fac-símile foi reproduzido na revista inglesa *Drum* de acordo com o romance, o professor estuda a noção de ponto de vista, central nas análises sobre teoria da narrativa. O filósofo francês do século XVIII confere ao tema em questão o nome de “dispositivo de mediação”. Ao invés de entender o problema apenas como uma discussão sobre a perspectiva, Diderot afirma existir um mecanismo que regula a proximidade ou o afastamento entre as instâncias. O ato narrativo se constrói sobre o que se dá a conhecer e sobre o que se ignora, possibilitando tanto a neutralidade como a interação fervorosa. O conceito, tal como explicado, pode se apresentar *rígido* -quando a estrutura é inflexível- ou *maleável* -quando permite o improviso- (LINS, 1976, p. 67). Textos como o de Lins e como o romance de Júlia (a partir da descrição que o professor faz) tem aparência rígida enquanto alguns desvios (situações inesperadas) sustentam a idéia de maleabilidade.

Em dezembro de 1974 descobre por fim o leitor que a área do professor é História Natural. Daí o prazer em abordar um corpus literário sem as limitações nem exigências impostas pela rotina do ofício. Entre as reflexões profissionais, chama a atenção uma relativa ao ato docente. Para o narrador, ensinar implica “no estabelecimento de sistemas, condena o vago e o intuitivo, reclama estudos metódicos, leva enfim a um tipo de conhecimento útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável –e falta de alegria” (LIN, 1976, p. 72). Lins compensa a “falta de alegria” valendo-se da

ironia e do questionamento veemente das idéias da época. Entende, aliás, que “teoria” e “alegria” podem coincidir, sem que o balanço se traduza em prejuízo para o lado da criação. Resulta-lhe tão importante transmitir o conhecimento técnico adquirido, que uma das falas do professor revela esse pensar: “(...) por mais que o tema de um livro e os conceitos que abrigue constituam o lado vil da literatura (...), estarei, se os ignoro, abrigando-me numa atitude evasiva” (LINS, 1976, p. 58). Longe de evasivas, Lins coloca em prática o que pensa e constrói uma confrontação ficcional a partir de elementos teóricos.

As anotações no diário se alongam e cruzam a porta de um novo ano. Param no Natal de 1974 e recomeçam o ano seguinte, no dia de reis. Uma imagem da entrada do 25.01 traduz o que se aproxima: “(Noite de julho, a névoa cobre a tal ponto a cidade que os edifícios mais distantes desapareceram, nós ouvimos em silêncio o *Inverno*, de Vivaldi)” (LINS, 1976, p. 95). O parêntese destaca o caráter de lembrança da frase. A névoa dentro da recordação, porém, transparece o esquecimento que se avizinha. Tenha-se em mente que uma das acepções do verbo “enevoar” é “tornar obscuro”. Os edifícios (referências palpáveis) desapareceram, é de noite e o único que se escuta -o realmente transcendental no episódio- é a música. Vale lembrar, inclusive, a importância suprema que a música tem nesta obra de Lins. A preocupação é colocada de forma explícita no romance: “*A Rainha dos cárceres da Grécia*” (...) torna-se mais e mais semelhante, quando o lemos, a um bairro festivo que se cruza e onde, das lojas e das ruas transversais, vêm ao nosso encontro breves retalhos de música: o livro ressoa” (LINS, 1976, p. 95).

Ao falar sobre Maria de França e aplicar ao trabalho de Julia a idéia de “dispositivo de mediação”, o narrador elucida como operam na personagem do livro as fases alucinatórias e os períodos de lucidez. Psicicamente o livro também ressoa. Em fevereiro de 1975, o dia 19, o professor nos faz partícipes de sua viagem para o Recife e de sua passagem pelo Carnaval. A observação inicial, produto da observação direta, é a de alguém que faz tempo não visita uma paragem conhecida: “Mudou e empobreceu” (LINS, 1976, p. 104). Ao reconhecer entre a multidão personagens do livro que comenta, porém, claramente se coloca “no centro do romance” (LIN, 1976, p. 104). Inclusive antes de entender o que se passa, a utilização do presente resulta suspeita: “(...) alguns dos blocos que encontrei nas ruas lembravam em tudo o ‘Flor da Madrugada’, onde se encontram Maria de França e Dudu” (LINS, 1976, p. 104). Quando se pinça uma explicação prévia que associa o tempo verbal à eliminação da distância entre viver e narrar (LINS, 1976, p. 78), quando se compreende que o emprego dessa conjugação -nesse momento- torna fecunda a experiência da leitura, certas “inscrições” começam a ser “decifradas”.

Na medida em que o diário avança, o narrador constata em Julia o que o leitor de Lins observa no narrador: a “fonte aparente do discurso (...) portadora de uma visão ao mesmo passo veraz e onírica”. Teria de se pensar o sentido do vocábulo “aparente” na totalidade do romance. Se o escritor do diário -que fala em primeira pessoa- não fosse de fato o narrador, a quem pertenceria a consciência dessa fala? De que maneira podem ser as deformações [entenda-se: loucura, confusões, obscuridades, hibridismos, encobrimentos, alusões, novos motivos], “tentativas de aprofundamento” (LINS, 1976, p. 118) no grande tema da ficção?

Um exemplo pode ajudar a responder esta difícil pergunta. Sabe-se que a preocupação teórica de Osman Lins no trabalho sobre Lima Barreto é o espaço. Bem:

no romance que este trabalho procura compreender^{xii}, o espaço também é tema. Pode ser que os trechos onde fica evidente se percam no pandemônio que é esta obra. Porém, estão ali: tanto em colocações teóricas como na superposição das cidades de Recife e Olinda. Em palavras do narrador, quase se poderia afirmar que o tratamento do espaço é também uma “unidade de ação”:

Neste processo de desvendamento que é o meu comentário (...), 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: enrugando-o e encantando-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 (LINS, 1976, PP. 108-109).

Embora não seja o estudo do espaço o propósito desta reflexão, o trecho ajuda a compreender o que talvez seja o maior encobrimento da obra. É bem conhecida a intenção do narrador de tirar pouco a pouco as vendas do livro que ele estuda. Da explicação que oferece sobre a cidade de Recife, entende-se que Julia Marquezim optou por confirmar as noções de um Recife real (concreto, conhecido, histórico) e de um Recife “outro” (imaginado?, desvairado?, romanesco?). Talvez a cidade-modelo seja a do mapa. O que aconteceria então quando um diagrama deixa de ser bidimensional? Imaginemos um mapa em três dimensões que, além de dobrar-se, possa ser de alguma forma interferido pelo visitante. Imaginemos agora um romance em três dimensões, um holograma que faça do leitor um “interferente”, ou um visitante que, apelando às coordenadas básicas, acabe fazendo parte também da vida que palpita no desenho. Acreditamos ser este o efeito e a consequência, não apenas estéticos, que Osman Lins procurava criar no complexo mundo de *A Rainha dos cárceres da Grécia*. “Mesclar o verdadeiro e o fictício”^{xiii}, como diz Julia citada pelo professor, eis o problema basal da obra de Lins.

Referências Bibliográficas

- 1] LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- 2] _____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976-B.
- 3] LEJEUNE, Philippe e BOGAERT, Catherine. *Le journal intime. Histoire et anthologie*. Paris: Textuel, 2006.
- 4] KUNDERA, Milan. *El Telón. Ensayo em siete partes*. México: Tusquets, 2009.
- 5] SHULGUIN, Alexander. “La legalización de ciertas drogas debería ir acompañada de educación”. Acesso em: 16 jul. 2011. In: http://www.taringa.net/posts/videos/3575990/Enteogenia_-el-despertar-a-la-divinidad-interior.html

- i **Francismar RAMIREZ BARRETO (Doutoranda).**
Universidade de Brasília (UnB).
Departamento de Teoria e Estudos Literários (TEL).
Email: raminier3@gmail.com

NOTAS:

- ii Falamos de “caderno íntimo” porque assim é compreendido também o gênero do “diário”. Mais na frente, porém, o professor duvida do propósito “íntimo” de sua criação, e assume-a como um objeto público.
- iii Os autores dizem literalmente no original: “(...) on se parle à soi-même em se tutoyant, comme si on était um autre, plus avisé, plus mûr: on se fait des reproches, on se donne des conseils, ou bien on se console, tout simplement. Cela permet de mettre le vécu à distance, de restaurer les capacités de réflexion et de résistance”. Todas as traduções apresentadas nesta comunicação são nossas.
- iv De acordo com a professora Sandra Nitritini, estudiosa da obra de Osman Lins, uma possível referência a Alfredo Bosi.
- v Com “matéria estruturante” referimo-nos ao afã pela busca conceitual, pelo conhecimento teórico, que o autor tão explicitamente persegue, discute e reelabora.
- vi Na entrada de 08.11.1974, o professor de *A Rainha dos cárceres da Grécia* faz o seguinte questionamento: “(...) quem me garante (a ambição formal do narrador) não ter sido gerada nas sombras da sua maquinaria, imperiosamente, por algo que o autor de certo modo ignora e que, entretanto, já reside nele e anseia pela escrita?”, p. 58.
- vii Vale a pena ter presente a seguinte afirmação do autor: “(...) qualquer estudo literário, por mais profundo que seja – e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado-, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infintos”, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 96.
- viii Lê-se no original: “El novelista escribe su novela como si escribiera un soneto. (...) Está maravillado por la composición que ve dibujarse ante él: el menor detalle es para él importante, lo convierte en motivo y lo retomará en múltiples repeticiones, variaciones, alusiones, como en una fuga”.
- ix Na entrada de 20.11.1974 (p. 63), o professor explica isto com detalhes.
- x Diz no original: “Le journal est une *série* de traces. Il suppose l’intention de baliser le temps par une suite de repères. Une trace unique aura une fonction différente: non pas accompagner le flux du temps, mais le fixer dans un moment-origine”.
- xi Cf. Alexander Shulguin, “La legalización de ciertas drigas debería ir acompañada de educación”. Acesso em: 16 jul. 2011. In: http://www.taringa.net/posts/videos/3575990/Enteogenia_-el-despertar-a-la-divinidad-interior.html
- xii Esta comunicação é a mostra parcial de uma pesquisa maior (no Grupo de Estudos Osmanianos, coordenado pela Profa. Dra. Elizabeth Hazin - TEL/UnB).
- xiii Lins. *Op. Cit.*, p. 110.