
A representação dialógica do discurso em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Claudia Caimi

Professora da Universidade de Ijuí / RS

A obra narrativa de Osman Lins é de um aspecto criador bastante peculiar. O autor alia a ficção à reflexão sobre a arte que exerce através de uma unidade em que sua criação, conforme diz Benedito Nunes, “ao mesmo tempo em que se faz palavra é a palavra que a faz” (1967). Nas suas últimas obras, a linguagem não é apenas um meio de representação do real, mas apresenta-se criadora de realidades discursivas, numa espécie de mímese da linguagem, na qual o discurso literário se apresenta como uma representação de um discurso dentro de outro, muito próxima da definição que Mikhail Bakhtin apresenta para o romance.

Todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica (1988:371).

Nessa linha de criação dialógica insere-se seu último romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976, dois anos antes da morte do autor. Esse livro, envolto por um silêncio de crítica e possivelmente de leitores, é característico da plenitude ficcional de Osman Lins, pois, como sua grande

obra *Avalovara*, mantém a temática formal da criação romanesca numa dimensão do cálculo, do domínio formal e da linguagem, mas mascarada nos fios que enredam tramas de vida, através do aprofundamento da realidade concreta na linguagem, na criação narrativa.

O enfoque estrutural é ampliado a partir das relações dialógicas entre leitura e escritura. É nessa dimensão que se elabora o diário do professor de História Natural, pernambucano, em que analisa o romance de sua falecida amante, também pernambucana, *A rainha dos cárceres da Grécia*, sobre Maria de França, heroína pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, na luta por um benefício. O narrador propõe-se a escrever um ensaio, obra de caráter científico, objetiva, sobre um romance inédito, a que somente ele e outras poucas pessoas têm acesso. Coloca-se, portanto, antes de mais nada, como um leitor a ouvir a voz da obra/escritora. Assim, a fala do outro reporta-se à escrita, que se apresenta como voz do autor, que anuncia palavras suas e de outros, criando um campo complexo de representação discursiva.

Essa característica é complexificada logo nas primeiras páginas quando o narrador nos coloca sua intenção primeira: escrever o que ouviu, viu e soube posteriormente da vida de Júlia Marquesim Enone, projeto que tem características formais biográficas. Resolve seu problema formal inventando uma nova forma: faz um ensaio em forma de diário, aliando, portanto, a dimensão objetiva com a subjetiva. Propõe-se assim a dividir com o leitor suas surpresas, hesitações, interrogações, fazendo dele um cúmplice. Se, por um lado, o ensaio obriga o narrador a manter uma objetividade em torno de seu objeto, o romance de Júlia Marquesim Enone, analisando-o e interpretando-o, num diálogo direto com a obra, por outro lado, o diário permite ao narrador trazer para o texto suas vivências, suas dúvidas existenciais, sua compreensão social, seu conhecimento intelectual e cultural e, principalmente, suas reflexões teóricas sobre a arte romanesca, em um

diálogo com os vários discursos sociais.

A opção formal do narrador apresenta o que Bakhtin aponta como sendo uma característica do gênero romanesco que incorpora, modifica e reúne conjuntos expressivos e heterogêneos de matrizes discursivas complexas. No caso de *A rainha dos cárceres da Grécia* temos um romance, que se estrutura a partir de um ensaio, que usa do expediente do diário, que envolve memórias e reflexões teóricas, sobre um romance que, por sua vez, se estrutura a partir da quiromancia, que tem a ver com a astrologia, mas que mantém um diálogo constante com a história do Brasil colonial e também com a realidade social do País da década de 70. Todas essas matrizes discursivas são ainda envoltas por um diálogo com a tradição cultural ocidental, através do diálogo entre o narrador e várias obras e/ou autores dessa tradição.

Tem-se, portanto, um romance que se apresenta ora como formal, ora como social, ora como histórico, ora como fantástico, ora como “romance de amor”, ou ainda existencial. Ou seja, o romance incorpora a maioria das formas romanescas, estilizando-as, mas não eliminando no seu discurso as intenções e tons próprios das palavras e formas de linguagens dessas várias formas. Daí ser possível identificar um confronto dialógico entre os vários discursos das formas apresentadas na obra, pois são acolhidas diferentes falas e diferentes linguagens, literárias e não literárias, e nessa estratificação de vozes o autor constrói sua própria voz, seu estilo. Esclarece esse entrecruzar de estilos, no caso literário e histórico, o registro no diário, do dia 23 de abril, da invasão holandesa em Pernambuco.

O ataque holandês, por terra, faz-se através de Olinda, com 3.000 homens que avançam pela praia, seguidos a pequena distância por uma formação de lanchas, todas despejando chumbo quente. (...) São mais de 500 atiradores da Holanda que invadem a parte sul de Olinda. Cede o convento dos Jesuítas, as portas arrombadas a tiros de canhão... (p. 135)

Da mesma forma constitui-se o diálogo com a tradição cultural. No romance são citados mais de quarenta autores e obras que compõem o

cânone da literatura e da filosofia ocidental luso/européia e hispano/brasileira. Esse diálogo com a tradição apresenta-se de forma variada. Em alguns casos são somente citados como exemplos de questões formais como em: “Patente minha desvantagem em confronto com os fictícios autores de diários imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia pastoral*)” (p.8); em outros são apresentadas idéias ou estilos, como reflexão em torno do texto do narrador, ou seja, o enunciado alheio é introduzido no contexto do enunciado do narrador, assim é este exemplo:

Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma autoria? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luís Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. O estilo do *Quixote*, natural no seu primeiro autor, em Pierre Ménard faz-se arcaizante. Comparar os dois textos diz Borges “é uma revelação”: Ménard haveria enriquecido a arte da leitura com uma nova técnica, a “do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”. Sugere Borges, dentre outras, a experiência de lermos, atribuindo-a a Joyce, a *Imitação de Cristo* (pp. 5-6).

Porém, o aspecto dialógico também pode acontecer de forma mais complexa, quando o enunciado do outro, no caso a tradição cultural literária-filosófica, é pressuposto, sendo ora conservada sua alteridade na expressão, ora não, num processo de estilização. É o que acontece no diário a partir do dia 8 de julho. Nesse dia, o narrador declara que se sente cada vez mais perdido frente à obra que analisa, qualificando-a “salão de espelhos”, admite que as “decifrações revelam pouco e talvez não o essencial” (p. 152). Após quase um mês sem escrever, relata ele que teve um sério problema nos olhos, perdendo a visão. No dia 12 de julho declara o narrador:

Duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo. A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada a verdade que nunca - ou bem tarde - chega a ver, torna esse fenômeno mais instigante. O herói convive com a

revelação e não a conhece. A que se deve a espantosa incidência do motivo? Ao fato de evocar a nossa própria cegueira ante os hieróglifos que nos cercam (p.155).

Observa-se neste caso um diálogo com as obras da tradição cultural, *Édipo rei*, de Sófocles, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, através do motivo da cegueira das personagens, que é estilizada pelo narrador na sua própria cegueira física, mas sugerida como sendo cegueira intelectual frente à obra que analisa e não é capaz de decifrar. Porém, junto disso há um alerta para o leitor, pois o pronome possessivo no plural, “nossa cegueira”, estabelece um outro diálogo, no sentido de que ele, o leitor, também deva estar alerta à cegueira e perceber as “pistas” interpretativas que o narrador está oferecendo frente à *sua* obra. Pois em entremeio aos dias 10 de julho, quando fala de sua cegueira física, e 12 de julho, quando fala das obras antes citadas, especificamente no dia 11 de julho, diz o narrador: “Identidade e arte confundiam-se” (p.154), possibilitando ao leitor decifrar sua obra/ identidade como a história de um leitor de um romance que se identifica com ele a ponto de tornar-se um de seus personagens.

O processo de diálogo com a tradição através da incorporação de motivos é percebível em outros casos. Como, por exemplo, o motivo da memória na obra de Hesíodo, na mitologia Grega, na gata estéril Mimosina ou Memosina de Maria de França, como um dos motivos no livro de Júlia Marquesim Enone, conforme esclarece o narrador no dia 23 de setembro “o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante” (p. 192), como “o motivo” do livro do narrador: escreve para não esquecer da mulher que amou e, por fim, como a própria razão da escritura romanesca que “nos salva do esquecimento” (p. 193), portanto, nos possibilita existência.

Dessa forma, o modelo discursivo básico do romance é o diálogo, como diz Bakhtin, pois o texto do romance fala com épocas e com gêneros. No entanto, essa orquestração discursiva é abafada pelo tom falsamente monocórdico do narrador em primeira pessoa, que é ao mesmo tempo uno

e múltiplo, pois há, além dessas várias vozes já apontadas, as enunciações articuladas que ora são explícitas, ora veladas. Ou seja, atrás da fala do narrador que parece una, direta e francamente intencional, descobre-se um plurilingüismo. O narrador que se assume como “mero leitor”, professor de história natural em escola secundária, no decorrer do texto vai se travestindo em um erudito ensaísta, atravessado de muitas vozes, mas que não abandona o tom confessional do discurso. Com isso surge uma narrativa em que é possível observar uma tensão entre voz do autor, do narrador, dos personagens, dos estilos e dos gêneros através de um exercício metacrítico.

Esse narrador/autor domina toda a narrativa através do discurso direto que se torna bivocalizado através de processos de estilização, já apontados, e, eventualmente, de discurso paródico, como o monólogo final, paródia do monólogo final do *Ulisses* de James Joyce, e de discurso refletido do outro, pois, do meio para o final do livro, a relação com a fala/obra de Júlia Marquesim Enone dá-se através da polêmica interna velada, onde um discurso interfere no outro de forma tensa, eliminando a distinção entre a obra a ser analisada e a que analisa.

Eventualmente, o narrador dá voz aos personagens através de discurso direto. A voz direta de Júlia, personagem de seu livro, aparece algumas poucas vezes através de carta, bilhetes, um texto gravado, sempre em relação à obra que pretendia escrever. As outras enunciações são sempre filtradas pelo narrador. No seu discurso é possível ouvir Júlia, seja através de opiniões, de fatos que lhe foram relatados por ela (história da mãe de Júlia), seja através da obra atribuída a ela, pois o narrador mais de uma vez aproxima a autora de sua personagem, Maria de França: as duas apresentaram problemas mentais, com períodos de lucidez e de loucura, foram as duas internadas em hospícios, nenhuma ajusta-se à “vida comum”, são errantes. Além dessas aproximações diz o narrador:

É o caso de algumas correspondências - para mim bastante nítidas,

afetando a história e o discurso - que ligariam Maria de França ao escritor. Ambos despojados e loucos, distanciados das áreas do poder e percebendo o real com estranheza, buscam na *cidade*, sem sucesso, uma indenização para a loucura; a mensagem da heroína, emissão no vazio, evoca o drama do escritor, muitos dos quais vivem e morrem sem conhecer a alegria da resposta (p.83).

Na voz direta de Maria de França, inserida na narrativa diversas vezes pelo narrador, apresenta-se o eco da voz de Júlia Marquesim Enone, como também do narrador e do autor. De Júlia enquanto autora e seu duplo, do autor-criador enquanto responsável pelo processo de criação, distinguindo a imagem da personagem e fazendo-a outro e do narrador, no discurso de Maria de França, que é desnudado pelo seu discurso, que, na maioria das vezes, lhe dá voz para comprovar alguma reflexão sobre sua enunciação:

O passo que se segue confirma nossa observação:

“Desço pelas escadas, volte numa semana, subo pelas escadas, a pretensão não encontra amparo regulamentar, desço e subo e desço, atravesso as ruas, ninguém sabe o que eu vejo, que sons escuto, nada, ninguém sabe, eu não sei, ignoro o que penso e o que sinto, ignoro o que falo se é que falo, onde estou?” (p. 76).

Eventualmente o discurso de Maria de França é inserido no discurso do narrador como em “mas a coincidência induz Maria de França a uma reflexão: *dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar*. Não só isto. Entrevê um laço incompreensível” (p.11), ou em “Admitida num armarinho (sem registro na carteira profissional), suas vendas não chegam nem ao mínimo exigido “e só por isso, ouvintes, me mandam passear, me mandam para o olho da avenida” (p.21), porém nesses casos a marca da fala da personagem é mantida.

Outras vozes diretas que aparecem no livro são citações de obras literárias, como é o caso dos vários fragmentos de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, e citações de pequenos artigos de jornais e revistas, principalmente sobre o sistema previdenciário brasileiro:

“Os recursos que o Instituto Nacional de Previdência Social (I.N.P.S.) dedica à assistência médica são insuficientes e as suas diárias hospitalares

vêm diminuindo em relação ao custo médio do paciente-dia. Devido em grande parte a esse estado de coisas, 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos entre eles o Hospital Boa Esperança, de Itapericica, que, apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformado em cadeia.” (Da reportagem publicada em 21-1-70 no jornal *O Estado de São Paulo*. Recorte encontrado entre os papéis de J.M.E.) (p.24).

Nesses casos são inseridos os fragmentos sem qualquer comentário direto por parte do narrador, também não é possível dizer se são fragmentos encontrados na obra que ele analisa ou se fazem parte somente da sua, pois a declaração dessa notícia de jornal que ele encontrou entre os papéis de Júlia não esclarece se os mesmos são os originais do livro ou outros quaisquer. É também bastante comum que, após a inserção da notícia ou do fragmento do livro, não haja nenhuma referência a Júlia e à sua obra, mas somente a referência bibliográfica do fragmento apresentado.

Desse levantamento das enunciações diretas e bivocalizadas expressas na obra, é interessante observar que o autor/narrador representa tanto vozes ficcionais quanto vozes “reais”. Na verdade, é possível afirmar que ele joga, intercala, uma e outra, como na própria estrutura de seu livro intercala momentos ensaísticos e biográficos. Porém, é no romance como um todo que se estabelece a polifonia discursiva na qual o autor elabora a produção discursiva bivocalizada, pois essas várias falas individualizadas mantêm e, ao mesmo tempo, perdem sua individualização na fala do narrador que as elabora ficcionalmente, recebendo-as e elaborando-as num processo em que ele, autor/narrador, surge como resultado das mesmas, ou seja, a palavra do outro invade o discurso do autor pondo em xeque a própria escrita.

Esse processo transforma o real fictício do romance no verdadeiro, pois o professor e a narrativa a ele se integram, e o diário escrito pelo narrador como um depoimento analítico falso (fato este que é constantemente alertado pelo narrador), que perde a razão de ser. Exemplos desse entrecruzamento de vozes é o tema da política previdenciária no País, que é representado

através de recortes de notícias e através da vida de Maria de França, personagem do romance de Júlia M. Enone, às voltas com seu (im)possível benefício e o tema da escritura romanesca que é representado inicialmente através do ensaio do narrador, que cita vários autores e teorias, tornando-se ficção autoreflexiva e autocriativa ao penetrar na própria escritura.

Frente ao aspecto dialógico até agora demonstrado, no qual o narrador constantemente nega uma língua única, sobrepondo formalmente perspectivas discursivas diferentes, surge uma questão interessante de se investigar. Afinal, qual é o discurso que escreve o romance? Percebe-se claramente que é o discurso escrito, alimentado por outros discursos escritos: o livro sobre o qual escreve, outras obras as quais cita ou comenta. No entanto, é possível perceber entrecruzar o discurso escrito marcas de fala como as oscilações entre o dito e o não dito “minha amiga desde muito reduzira ao mínimo os contatos com a família, que não a aceitava como era, a ponto de... Não. Mudemos de rumo” (p.52), ou os pensamentos desarticulados, no fluxo de consciência final do livro, que se apresentam como expressividade oral do pensamento, como apreensão enunciativa de outrem:

Quem é você, imperatriz ou puta, tolerada, a cara meio oculta nos véus da madrugada, que vem vindo sob as árvores do cais, na minha direção? Lê-ô-lê! Alô! É fogo mana! Tudo se lascando, os dentes do serrotes, as presas das torqueses, os gatilhos das pistolas, os cabos dos martelos, as pontas dos pregos, o fio das facas, o brio sabem de quem. Mas vamos lá, vamos lá! O que aperta, segura; o que dói, cura. É noite e é dia. Era uma vez?... (p. 216)

Também verificam-se as marcas da oralidade no diálogo que o narrador estabelece com o leitor, ou seja, mesmo sendo escritura, o discurso do narrador se firma como voz ao dirigir-se diretamente ao leitor “Assim, dia a dia seguireis o processo e as curvas das interrogações que me ocorram” (p.8), e quando faz perguntas do tipo: “Quanto ao “meu” livro, qual será o seu assunto?” (p. 59), ou quando claramente parodia o estilo machadiano, chamando o leitor de amigo: “guardemo-nos, porém, amigos, da

transcendência e das suas seduções” (p. 58), e ainda quando adverte o leitor sobre a importância ou não da narrativa:

Acercamo-nos , aqui, de um ponto delicado e que tentarei esclarecer; e os leitores muito cultivados ou aqueles a quem pouco interesse a matéria, bem como os que preferam conservar, em suas transações com a arte do romance, a candidez de outros tempos, nada perderão se forem esparecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proporia retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam (p. 68).

Algumas vezes o narrador dirige-se ao leitor como ouvinte, incorporando a enunciação de Maria de França, que apresenta uma narrativa em primeira pessoa através do discurso oralizado e estilizado de locutor de rádio: “vai com a ex-operária , novamente, à Rua do Riachuelo, onde respondem que ela poderá obter o benefício, caso providencie atestados de saúde e a curatela. Curatela? Que diabo é isso, ouvintes?” (p. 23). Reconhece o narrador que o ofício do romancista é “contar, a união com o leitor e a ânsia de ser ouvido longe do tumulto do mundo” (p. 81).

Ocorre com relação ao discurso no romance o que Bakhtin aponta como polifonia narrativa, pois a paródia, a estilização e o *skaz* (revestimento oral da narrativa) tornam-se instrumentos discursivos que revelam o tom pessoal da oralidade, das vozes que entram “em pessoa” para o discurso do romance, mesmo este sendo escritura e representando a escritura.

O predomínio do discurso escrito, fato que caracteriza o romance, revestido de objetividade e rigor da reflexão, é contraposto/tensionado à fragilidade da memória disposta na oralidade, no ato de contar/narrar. Porém, um e outro, enquanto discurso, elaboram-se na ordem lógica da razão, pois a narração, enquanto forma discursiva representa a organização humana da realidade, seu significado e sistema de valores em que se assenta essa significação. Contar é pôr em ordem e lugar sejam atos humanos, sejam acontecimentos naturais, sejam abstrações de pensamento.

No entanto, o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* vai aos

poucos abandonando a lógica do discurso escrito através do motivo da loucura, expresso em discursos descontínuos e em fluxos de consciência, como o final do livro, quando o narrador assume a dimensão de autor/narrador e de personagem do mesmo. Essa postura leva à perda da dimensão lógica da significação, deslocando-se o discurso para a desarticulação da mesma, como se o narrador, seu discurso e, conseqüentemente, a própria obra retornassem ao caos, impossibilitando o discurso através da eliminação do significado que se mantém no outro. Ou seja, quando o autor/narrador do ensaio identifica-se como personagem do livro que comenta, perde a alteridade, autor e personagem se identificam num único discurso que também é o discurso do narrador, não há mais a exotopia que possibilita o processo de significação estética.

O processo de deslocamento da significação inicia-se na obra já a partir da estrutura do livro, que se apresenta como uma colagem de textos/falas na qual o autor intercala fatos pessoais da vida do narrador, presentes (cegueira, sobrinha) e passados (vida comum com Júlia); análise do romance de Júlia; textos, fragmentos da obra analisada; textos de jornais e revistas; textos, fragmentos e citações de outras obras; divagações teóricas etc. Essa estrutura artificialmente criada como digressiva e não linear, complexifica os processos de significação, exigindo do leitor uma participação na obra, justamente para (re)construir o livro nos processos de leitura. Como se a obra convidasse o leitor a fazer um novo livro, que não é o romance de Júlia Enone, nem o diário do narrador, nem o ensaio também por ele escrito, mas o romance que é um ensaio biográfico de uma obra inédita.

Esta proposta é reforçada pelo título do romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, que é o mesmo título do romance de Júlia Marquesim Enone. Dessa forma, o livro se desdobra em vários livros, numa estrutura de encaixe em que a escritura de um está no outro e nunca nele mesmo, só se completando na leitura, na voz do outro. Hipótese esta possibilitada pelo

narrador:

Penso: o texto uma vez decomposto (no sentido químico) - e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? - de certa maneira se evolui. (...) 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 Júlia Marquesim 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 (p. 48).

Porém, o processo de deslocamento da significação dá-se mesmo a partir da temática da loucura. Essa apresenta-se primeiramente relacionada à personagem Maria de França, personagem/narradora do romance atribuído a Júlia. A loucura de Maria de França é uma denúncia da realidade social nordestina, apresenta-se como uma impotência de adequação à vida e às relações sociais desiguais e burocratizadas no País. A mesma característica tem a loucura da escritora, Júlia M. Enone, sua vida é de errante, de desajuste, de impossibilidade de adequação às normas da sociedade burguesa.

A falta de significação do “real”, nas duas personagens, reveste-se na articulação de uma fala descontínua. O discurso incompreensível de Maria de França mostra-se caótico, denunciando a falta de equilíbrio e associando-se à alienação:

Saio do setor de Benefícios, o sol muito quente e dentro do calor um ar de fim de tarde. Venham ver as barcas no braço norte do rio e esse povo se afogando, gente grande, meninos. Que águas serão estas? Quatro pombos cinzentos e um branco procurando comida no Cais de Santa Rita. A junta médica Superior vai estudar meu pedido. O Convento dos Franciscanos com as portas arrombadas, esfumaçando, a ponto de desmoronar em cima do Palácio da Justiça. Isso. Em vez do atestado um ofício (p. 126).

“também, negro e mais negro, rasgo, mordeu, o muro, dilaceramos, carvão outro lixo, calangos todavia vai? Tamancos mas corta quem quer tampa carregado xô. Alô! Dormem?” (p. 144).

Já o discurso caótico de Júlia é filtrado e organizado pelo narrador, através do ensaio, porém se faz ouvir na fala de Maria de França e em

alguns momentos quando diz o narrador:

Mais uma vez vai Júlia Marquezim Enone atribuir à loucura de Maria de França as próprias invenções... (142).

O discurso caótico também é atribuído a outro personagem do livro de Júlia M. Enone: o espantalho. Nesse o narrador identifica-se, ouve sua própria voz, transformando-se em personagem do livro sobre o qual escreve.

Vejo-a, no seu alheamento, frouxa a vigilância aos músculos da face: finas rugas verticais começam a acumular-se no lábio superior, trinta e três anos e já se delinea, prematuro, um traço de senilidade. Envolve-a, mudo, na minha compaixão, ela, a quem amo, envelhece, a sua juventude foge entre meus dedos (...)

Como se de nada soubesse. Mas sabe, viu sem me ver, leu-me. Palavras do Súpeto:

“Mulher! Tão moça ainda e os lábios enrugando? A mocidade vai, foi, ser é perecer, lê-ô-lê, lê-ô-lá”(p.149).

Daí assumir o discurso do incompreensível, da loucura, e aos poucos a narrativa transformar-se em um monólogo interior, perder a objetividade do ensaio e do diário - os dias não são mais marcados e aos poucos nem mesmo os espaços entre os comentários - e se transformar em fluxo de consciência, no qual não mais é possível atribuir significação, pois o discurso do eu que diz incorpora todos os discursos sem possibilitar confronto.

O final do livro coloca em evidência a própria formulação do romance enquanto representação do homem como ser de linguagem, como homem que fala, que expõe e discute idéias, que tem na fala do outro a imagem de si. Ao se reconhecer na obra de Júlia, o narrador desfaz-se enquanto sujeito do discurso, ao mesmo tempo, desfaz a obra que analisa, pois a mesma existe no seu discurso. Ao assumir a dimensão discursiva do espantalho transforma-se em expressão lingüística:

Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita, alucina-me. Sou uma aranha cuspiendo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o eu da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever - o que pode ou não ser falso - que simultaneamente, teço teia e me teço a mim (p.198).

Mas enquanto palavra, o autor/narrador vai perdendo sua dimensão discursiva, ordenadora, determinada no tempo e no espaço e que é harmonizada no processo ficcional dialógico. Pois, segundo Bakhtin, o signo é tudo aquilo que significa, porém nenhuma significação é dada, é, sim, criada no processo das complexas relações dialógicas de um com outro:

O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina... (1992: 42).

No momento em que o autor/narrador identifica-se com o personagem do livro sobre o qual escreve, funde-se a ele, desaparecendo a distância espacial e temporal necessária à criação estética. Desse modo, o livro desfaz-se, não termina. Dissolve-se na impossibilidade de dizer o outro. Enquanto romance metaficcional *A rainha dos cárceres da Grécia* inverte o processo de criação romanesca, parte do universo discursivo polifônico para se calar na impossibilidade do dizer, não há o que representar, pois já não há o outro que diz.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3^o ed., Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

NUNES, Benedito. “Narração a muitas vozes”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 4 de jan. de 1967.

PINTO, Heleno Afonso. “Notícias da *Rainha dos Cárceres da Grécia*”. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, 30 de set. de 1978, p.12.

Claudia Caimi - “A representação dialógica do discurso em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n^o 15. Brasília, setembro/outubro de 2001, pp. 3-16.