

## **Borges, Lins e a liberdade do leitor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins**

Mestranda **Adriana Esther Suarez**<sup>1</sup> (AES)

**Resumo:**

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, há vários textos que se entrecruzam e dialogam. Um romance escrito por alguém que não é escritor e analisado por um professor de biologia. Personagens lidas por outras personagens; e a discussão do que aparece primeiro se a escritura ou a leitura. Esses temas aproximam Lins de Borges, e nos dizem que questões sobre a liberdade do leitor continuam a serem discutidas até hoje.

*Palavras-chave:* romance – escritor – leitor

**Abstract:**

In *A Rainha dos Cárceres da Grécia* there are many texts which meet and start a dialogue. A novel written by someone who is not a writer and it is analyzed by a biology teacher. Characters read by other characters; and the discussion about which came first if the scripture or the lecture. Those topics join Lins to Borges, and tell us that the questions about the freedom of the reader continue being discussing until today.

*Key words:* novel – writer – reader

*“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido  
mediante una técnica nueva el arte detenido  
y rudimentario de la lectura (...)”*

(BORGES, 2000, p.48)

**R**omance, diário íntimo, ensaio, tudo isso dentro de um outro romance, onde também aparecem notícias de jornal, gravações em fitas, citações enciclopédicas. A escritura de *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins tem isso e ainda mais. Essa *mise en abyme* de textos e histórias poderia ser pensada como um questionamento sobre os gêneros literários, ou talvez discursivos – se incluirmos a linguagem radial de que faz uso a personagem Maria da França; não obstante, achamos que a proposta mais forte que o livro apresenta é a de fazer uma reflexão sobre a leitura.

Esta ficção de ficções, ou metaficção, propõe na sua fragmentação, na sua espécie de descuido, uma reflexão sobre o ato da leitura e seu máximo protagonista: o leitor. Todos os textos mencionados no parágrafo anterior têm uma característica em comum; ou eles estão em andamento, ou sofrem de algum tipo de fratura ou corte. Refletir sobre a escrita do romance conduz a pensar sobre sua leitura.

Nesse sentido, *A rainha* supõe certa indagação sobre os espaços comuns entre escritura e leitura. Essa indagação, por sua vez, esclarecerá ao leitor sobre o lugar que ambas ocupam no romance que ele está lendo e nas partes que o compõem.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, temos um narrador em primeira pessoa que escreve um diário para tentar colocar no papel todas as suas dúvidas e angústias. Ele é um professor de ciências naturais, amante da literatura, que tentará escrever um ensaio sobre o romance escrito pela sua antiga amante Julia Marquezim Enone.

O narrador-personagem, o professor, nos introduz ao estudo do romance escrito por Enone, cujos manuscritos estão com ele e, dos quais, nós não temos acesso. A idéia desses palimpsestos ainda estarem em processo de análise provoca no leitor a impressão de que ele tem alguma coisa a descobrir juntamente com o narrador. A

obra de Lins dá a sensação de material inacabado, condição fundamental para ser verossímil e para o leitor sentir a necessidade de concluí-la no ato da leitura.

Por sua vez, o romance de Enone trata-se da construção que a autora faz das peripécias de uma personagem chamada Maria da França para conseguir a aposentadoria por invalidez. Esse texto fragmentado só se completa na presença de um leitor. Nós não conhecemos o original, nós não somos leitores do texto dela, portanto, devemos seguir a leitura que faz do livro o narrador e amante da romancista. Ele a conheceu intimamente e agora busca conhecer os segredos da obra que ela deixou como testemunho da sua passagem por esse mundo.

Mas, às vezes, confunde a idéia do livro que estamos nos referindo. Porque *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é o título do livro escrito pela romancista Julia Marquezim Enone, mas também é o título do romance de Osman Lins que estamos analisando. Isso nos remete a um conto de Jorge Luis Borges intitulado “Las ruinas circulares”. Nele, há um homem que sonha com um outro que está sonhando, sem perceber que ele próprio é parte de um sonho também. Nada é real, tudo é o sonho de alguém. Na obra de Lins, há um resumo de um romance original que desconhecemos; um ensaio em andamento; o romance que nós temos nas mãos. Portanto, o leitor conta apenas com o resumo de um romance sobre um tema muito conhecido: a violência exercida sobre os mais fracos da sociedade; o ensaio de um não profissional das Letras; um romance que é em parte um ensaio, um diário, e traz (pseudo) notícias de jornal e citações enciclopédicas.

A menção de Borges não é arbitrária; está sustentada por ser o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” do escritor argentino, uma das intertextualidades do romance de Lins.

Inúmeras são as intertextualidades e os diálogos que o narrador mantém com variados textos e autores. Porém, dentre eles, só vamos nos concentrar na menção que ele faz do conto borgeano “Pierre Menard” (LINS, 2005, p. 12). A leitura desse conto permeia o romance todo, no sentido que ele dá à importância do leitor como possível descobridor das sutilezas que poderia esconder uma obra. Menard escreve um capítulo idêntico ao *Quixote*, de Cervantes, até nos seus pontos e vírgulas. A



diferença entre esses dois textos está na leitura que o leitor faz deles, e na sutileza de perceber, por exemplo, o anacronismo no texto contemporâneo, que se confrontaria com a cor local descrita pelo autor espanhol. Borges exacerba a idéia do leitor como decifrador ou decodificador de textos.

“Pierre Menard” é um relato escrito segundo os padrões da resenha literária. Esse relato se encontra no limite entre o conto e a resenha, ou o ensaio. Assim como acontece com *A Rainha*, a sua forma é híbrida. Tanto Borges quanto Lins estão nos alertando de que uma coisa pode ser o que ela é, mas também pode ser uma outra. O texto borgeano é um tratado sobre a leitura com aspecto de ensaio e apresentado como um conto. Da mesma forma que a obra de Lins é um manual de teoria literária em forma de diário e entregue como romance.

A idéia construída por esses relatos é a de que o leitor abre dimensões diferentes no texto. O lugar da leitura muda à história da literatura, já que a literatura muda não através do tempo, mas através do leitor.

Borges complementa o conceito de leitura no prólogo a *La invención de Morel*, ao defender a idéia da literatura como artifício verbal com uma única precisão, que é aquela da verossimilhança (BORGES, 1991, p. 648). O leitor precisa lembrar disso ao fazer a leitura do romance de Osman Lins como uma ficção sobre uma outra ficção. Nele, a importância do leitor é dupla, já que deverá – no mesmo ato de leitura – decifrar ou decodificar as diversas partes de cada um dos textos que a obra final, aquela que tem nas mãos, representa.

Nesta obra tão complexa, Lins nos faz pensar nas funções do discurso, do romance, e – sobretudo – do leitor.

Quanto às funções do discurso, deveríamos pensar no diário que o nosso narrador, o professor de biologia, está escrevendo. O discurso é dirigido, não apenas por ter uma ideologia assumida pelo narrador, mas também porque ele se desenvolve no tempo. Todo diário íntimo tem datas que fazem a leitura linear, que condicionam ou dirigem a leitura de uma forma linear. Geralmente, um diário é pensado para ser lido pelo próprio autor, mas no ato da leitura, ele não será pensado

somente como emissor, mas também como receptor do texto. Assim, poderíamos pensar o diário, também, como um texto dialógico (BAKHTIN, 2005, pp. 256-293).

Várias são as passagens do diário em que o narrador se dirige a alguém. Dito “alguém” será aquele que lê o diário: o próprio professor é uma das maiores possibilidades. Mas o leitor tem toda a certeza de que o narrador está se dirigindo a ele. Isso acontece porque todo o texto é dialógico no sentido de que foi construído para ser lido e na leitura ser completado. A construção de sentido se faz quando o leitor entra em contato com o texto.

No que se refere às funções do romance, podemos trazer uma reflexão sobre o comentário que Tzvetan Todorov faz sobre *Madame Bovary* ter a função de – como obra realista – se opor à literatura romântica (TODOROV, 1976, p. 211). Poderíamos dizer que Osman Lins escreve *A Rainha dos Cárceres da Grécia* na década de 70, auge do estruturalismo na França e no mundo ocidental, para discutir a “morte do autor” com Barthes (BARTHES, 2002, p. 65-71).

O provável editor do ensaio, que o narrador está a escrever, acha o fato de ele ter conhecido a romancista na intimidade uma desvantagem para a sua análise. Naquela época, os especialistas postulavam que se devia ignorar o autor caso se desejasse objetividade no estudo literário.

No seu famoso ensaio, “A morte do autor”, Barthes afirma que quando o autor entra na sua própria morte, dá começo à escritura (BARTHES, 2002, p. 66). Porém, contrariando os postulados das teorias literárias vigentes na época, o professor não consegue separar a mulher amada da autora. Ele se questionará se foi realmente amante de alguém ou não (LINS, 2005, pp. 10-11); já que, se a autora não existe, Julia também não teria existido como a sua amante.

Não obstante a importância das duas funções precedentes – do discurso e do romance –, o que este trabalho quer destacar é a função do leitor, que, por sua vez, está imbuída nas funções do discurso e do romance. É o leitor quem, nos termos de Ingardem (1973), abre o texto para as suas lembranças de imagens, de odores, e assim dá corpo e vida à obra literária.



É importante destacar que o narrador do livro da nossa análise é, antes de mais nada, um leitor que questiona a própria interpretação da obra de Julia Marquês Enone. Começamos a ler o diário do narrador a partir do dia 26 de abril de 1974, não tendo acesso a escritos anteriores a essa data. Ficamos sabendo que a sua primeira intenção foi escrever a biografia de sua amante – já falecida –, mas mudou de idéia porque um escrito como esse só teria valor para ele, além de embarçá-lo com “recordações e imagens conservadas” (LINS, 2005, p. 8). Ele se desculpará com quem quer que leia o seu diário, talvez com ele próprio, e mudará de idéia, optando por escrever sobre o romance que Julia lhe deixou. Ele achava que o romance, ao contrário do que aconteceria com a biografia, impediria que ele se embarçasse com as lembranças de Julia; porém, ele se equivoca. Ele vai lembrar e misturar o texto com a vida e a morte de Julia, pois como ele várias vezes manifestou no diário: o corpo do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é a própria Julia.

Estamos ante um leitor muito especial, que se questiona se “a escrita, sendo imutável, representaria a morte”; ou, se um texto de ficção estaria representando a sua autora.

Talvez, e como resultado da parcialidade, o personagem do professor, que é leitor e crítico ao mesmo tempo, sofre uma terrível inquietação quando não se enxerga no livro de sua amante Julia Marquês Enone. Durante o mês de setembro de 1974, ele fica cego. A cegueira – que o aproxima do autor de *Ficciones* – poderia ser produto do esforço nas leituras, ou da angústia de não ver traços dele próprio no livro. Perguntamo-nos se seria isto uma consequência da pouca experiência dele como crítico, ou como leitor comprometido a tal ponto com a obra e a sua autora, que não consegue se afastar delas. (LINS, 2005, p. 43).

A data de setembro é coincidente no diário do professor e no conto borgeano. No primeiro, apesar do professor revelar ao leitor o fato da sua cegueira só no dia 12 de outubro (LINS, 2005, p. 43), quando vamos procurar o que ele registrou em seu diário no mês de setembro, aparecem ali as datas 2, 4, 7, 8 e 9, dias que ele só fez um resumo do livro da sua amante e citações de notícias do jornal *O Estado de S.Paulo* e da Revista *Veja*. O resto do mês ele teria ficado cego e deixado de escrever. E, no

segundo, com data 30 de setembro de 1934, Pierre Menard teria escrito uma carta para o narrador do conto de Borges contando sobre os resultados de seu método de escritura. Nessa carta, o narrador e o leitor ficam sabendo que Menard tinha destruído os manuscritos de seu trabalho. Setembro foi escolhido em ambas as obras para apontar a falta dos manuscritos.

O professor não compartilha os manuscritos da obra de Julia Enone com o leitor do seu diário, que – como já foi dito – só terá acesso a pequenos resumos de algumas partes. Porém, na data 14 de outubro, ele parece falar diretamente para um possível leitor, quando reflete sobre os resumos das obras. Aí, ele o adverte que esses não revelam o suficiente sobre a obra original (LINS, 2005, p. 46). Por um lado, Lins coloca nas palavras do personagem uma crítica aos leitores da época que davam maior – ou total – atenção para o resumo e para as críticas literárias do que para as obras originais. Por outro, o leitor não terá alcance ao romance original de Enone e apenas conseguirá ler o texto do ensaísta. A contradição poderia estar contestando à presente em Barthes, e colocando que a morte do autor trouxe consigo a negligência em relação ao texto autoral. Mas, também, que o leitor tem a total liberdade de imaginar o conteúdo dos manuscritos que não lhe são apresentados, e aquilo que pareceria um prejuízo é a maior vantagem da leitura.

Dentre os apelos constantes que o professor-crítico faz ao leitor, está aquele em que o lembra de que todo romance de certa envergadura é um objeto heterogêneo. Aqui residiria a tese do romance de Osman Lins. Esse é um romance cheio de teorias; ele grita do início ao fim que é um artifício; que quem fala é um narrador-personagem, e que o leitor não tem que esquecer isso. A própria Julia, lembra-nos o narrador, achava que “toda obra literária configura a sua própria teoria” (LINS, 2005, p.65). Lins nos daria a própria chave para entender o romance, que se acharia nos recortes de dois parágrafos localizados nas páginas 70 e 71 da obra:

Eis-me aos dezoito anos: cai a noite, e eu leio, indiferente ao decréscimo de claridade na sala, um romance de Stendhal.



Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romanescos, estudei-os em autores ilustres e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, *O vermelho e o negro*, mas as leituras divergem, e isto modificá-lo.

O confronto entre romance e leitor, em nossa época não se restringe, entretanto, a uma questão de idade. Diferem o leitor atual e o de outros tempos. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguiu, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: 'Não me recorde e não quero recordar'.

(...) Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as "recordações" do leitor, pronto a restaurar solicitado pelo texto (uma hipnose?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: 'Não acrediteis em mim? Melhor. Isto é fala e artifício'.

O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade? (LINS, 2005, pp. 70-71)

Percebemos no recorte precedente a importância do leitor e a qualificação da obra como artifício. A afirmação pareceria ser: ler sem acreditar; ou talvez, ler, mas levando em conta a obra como mero objeto, para não sermos ingenuamente arrebatados por ela.

Borges, direta ou indiretamente, nos lembra que Cervantes não faz nenhum tipo de teoria explícita de sua criação. Ele só relata – outro artifício – que comprou os manuscritos da história que começará logo a contar sobre as aventuras de Quijada o Quesada, enquanto Menard faz uma reflexão sobre as suas leituras e trabalhos. Além disso, sabemos pelo narrador do conto, que Menard trabalhou até obter o desejado artifício, o qual é entregue à consideração do leitor. Menard esclarece:

Me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? Inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe:

*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*



O sin el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el *Quijote*. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras). El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la *Galatea*, las *Novelas ejemplares*, los trabajos sin duda laboriosos de *Persiles y Segismunda* y el *Viaje del Parnaso*... Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es hartó más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*" (BORGES, 2000, pp. 43-44).

As mesmas lembranças de leituras da adolescência aparecem no professor e em Pierre Menard. Lembranças de como eles foram marcados pela leitura e releitura dos clássicos da literatura mencionados. Menard comenta que o seu problema, aquele da reescrita, é mais difícil do que o problema do seu predecessor Cervantes. Embora o percurso do professor de biologia seja um pouco diferente, ele também reconhece que toda leitura de um texto diverge de leituras anteriores, e isso poderia dificultar a análise de qualquer ensaísta. O homem muda constantemente e com ele a sua visão de mundo. O conceito apontado pelo senso comum sobre a escrita ser imutável aparece aqui opondo o trabalho do romancista à tarefa do leitor.

Tanto o *Quixote* - de Cervantes e de Menard - e o conto de Borges, quanto o ensaio do professor e o romance de Lins teriam em comum o artifício de textos não acabados, idéia que estaria presente na interrupção da narrativa, assim como na ocultação do manuscrito original. Nos quatro textos mencionados podemos observar uma constante alusão a textos originais que nos são vedados, e a escritura como objeto de análise está presente em todas essas obras. Cervantes compra uns



manuscritos e os faz traduzir; o narrador de “Pierre Menard” possui os textos “visíveis” do simbolista francês; o professor de biologia tem os manuscritos de Julia Marquezim Enone; e o romance de Lins traz o diário do professor incompleto.

Além disso, todos os personagens reagem à escritura. Inclusive a Maria da França, pois a protagonista do romance de Enone também reage à palavra escrita. Porém, ela é considerada uma leitora especial, receptiva à leitura, mas de forma mecânica; Maria é uma personagem comparada pelo professor com o moderno leitor de jornais, que se entope de palavras impressas sem chegar a compreender os fatos. O narrador se pergunta o que significam as folhas impressas para alguém que, como Maria da França, não tem a maturidade intelectual para interpretá-las. A resposta serve para todo leitor: assim como Maria compreende quando lê nomes e fatos “que se inscrevem na sua órbita de vida”, entenda-se por isso, fome, violência, assaltos, nascimentos, casamentos; cada leitor compreenderá palavras, frases e ações que tenham a ver com o seu mundo ou saber enciclopédico. Da mesma forma, cada leitor poderá interpretar uma “mensagem” diferente em cada texto, apropriando-se dele e “modificando-o”.

Vemos, na verdade, uma tese sobre a literatura – escritura e leitura –, que como a loucura da personagem do livro de Enone, a Maria da França, “desfigura a verdade, coloca uma máscara, apresenta equívocos e ilusões” (LINS, 2005, p.79).

A sugerida “desfiguração” que a literatura faz vem à tona nas anotações do diário do professor datadas de 24 de novembro de 1974, quando o narrador introduz o tema do “dispositivo de mediação”, citando as palavras textuais da romancista. O dito dispositivo “responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias – entre uma personagem e outra, entre personagens e mundo, entre leitor e personagem” (LINS, 2005, p.74). Ao diminuir as distâncias, centrando a fala na primeira pessoa, o leitor é incluído na relação dos possuidores do texto. O professor descreve em seu diário as nuances ou possibilidades de sua análise, segundo as leituras ou interpretações feitas. Aqui fica claro que há tantos caminhos a seguir quantas leituras se fizerem.

No dia 28 de novembro de 1974, confirma-se o diálogo do professor com um leitor que não é ele próprio. Borges também faz o narrador de “Pierre Menard” dialogar com o leitor do “ensaio”: *Por qué precisamente el Quijote? Dirá nuestro lector* (BORGES, 2000, p. 43). Com essa confrontação queremos ressaltar que as narrações de Lins e Borges são completadas pelo leitor.

Assim como o ensaísta borgeano confronta os críticos/leitores que não souberam ver no *Quixote* contemporâneo de Menard nada além de um texto idêntico ao de Cervantes, o professor defende a sua liberdade de leitor e crítico para fazer todas as interpretações possíveis das diversas passagens de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Julia Marquezim Enone. Para isso, ele nos ilustra com o exemplo do *Ulisses* de James Joyce. Quem puder enxergar o Ulisses da *Odisséia* “num insignificante morador de Dublin”, saberá que para a literatura não há “respostas absolutas, e sim possíveis”.

Desse modo, ele poderia ler “a redução de tantos mitos brasileiros à cinzenta vida burocrática” como uma agressão ou um gesto corrosivo. A sua hipótese é muito pessoal, já que se baseia no conhecimento íntimo que ele tinha de Julia e das leituras dela (LINS, 2005, p.186).

Fica clara a oposição do romance da nossa análise aos ditados de Barthes (BARTHES, 2002, p. 65), que propõe a ruptura entre a origem e a voz que narra.

Lembrando as colocações do professor sobre o corpo do livro e o corpo de Julia, quando ele, precisamente, comenta a crença da imutabilidade da escrita, poderíamos acrescentar que a escrita é imutável na sua fixação de palavras e linearidade, porém, a escritura muda com cada leitor; ou melhor, com cada leitura. Um leitor, na sua liberdade frente ao texto, lerá o romance de Julia (e o corpo dela) de uma forma diferente à de um outro. Quanto mais tiver o leitor que completar ou preencher o romance com o seu saber enciclopédico ou com a sua visão de mundo, mais diversas poderão ser as leituras feitas.

O professor como crítico é alguém na busca da construção de uma narrativa a partir do texto escrito por outra pessoa. Portanto, ele é um leitor que escreve. Assim como Menard, que para escrever os capítulos IX e XXXVIII, e um fragmento do



capítulo XXII do *Quixote*, precisou – primeiro – “encarar uma transcrição mecânica do original” (BORGES, 2002, p. 41).

*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma reflexão sobre a escritura e, principalmente, sobre a leitura. Talvez, nessa obra, assim como no conto de Borges, o traço mais significativo do processo de *mise en abyme*, preso à quantidade de narradores, enunciadores, escritos e manuscritos, esteja vinculado à idéia da proliferação infinita da leitura.

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “El enunciado como unidad de la comunicación discursiva. Diferencia entre esta unidad y las unidades de la lengua (palabra y oración)” in: *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 1ª. ed. 1ª.reimp. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*. Trad.C.Fernández Medrano. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2002.

BORGES, Jorge Luis. “Prólogo a *La invención de Morel*” (1968) in: KLAHN, Norma CORRAL, Wilfredo H. *Los novelistas como críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica S.A., 1991.

\_\_\_\_\_ “Las ruinas circulares” e “Pierre Menard, autor del Quijote” in: *Ficciones*. Buenos Aires: Planeta DeAgostini, 2000.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1973.

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

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland e outros. *Análise estrutural da narrativa. Pesquisas Semiológicas* (Seleção de ensaios da revista ‘Communications’). Trad.Maria Zélia Barbosa Pinto. 4ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1976.



---

## **Autora**

<sup>1</sup> Adriana Esther SUAREZ, Mestranda  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Letras Modernas  
adriana.suarez@usp.br

