

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - FCLAr

DANILO BRASIL CARVALHO OLIVEIRA MARQUES

O ROMANCE QUE LÊ A SI MESMO: Um estudo à luz da teoria de Wolfgang Iser sobre metaficção e autorreflexividade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Araraquara
2025



DANILO BRASIL CARVALHO OLIVEIRA MARQUES

O ROMANCE QUE LÊ A SI MESMO: Um estudo à luz da teoria de Wolfgang Iser sobre metaficção e autorreflexividade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Crítica da Narrativa.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Co-Orientadora: Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim

Bolsa: FAPEMA

Araraquara

2025

M357r Marques, Danilo Brasil Carvalho Oliveira
O romance que lê a si mesmo : um estudo à luz da teoria de
Wolfgang Iser sobre metaficção e autorreflexividade em A Rainha dos
Cárceres da Grécia, de Osman Lins / Danilo Brasil Carvalho Oliveira
Marques. -- Araraquara, 2025
90 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Paulo César Andrade da Silva
Coorientadora: Maria Aracy Bonfim

1. Estética da recepção. 2. Jogo do texto. 3. Osman Lins. 4.
Wolfgang Iser. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta dissertação, ao analisar o jogo textual e autorreflexividade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins, vincula-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 4 (educação para direitos humanos e diversidade cultural e inclusão social) e 16 (paz e justiça), ao demonstrar como a literatura forma leitores críticos capazes de questionar estruturas de poder, promovendo sociedades inclusivas. Ao resgatar a obra experimental de Lins como patrimônio cultural brasileiro, a pesquisa contribui para políticas de valorização de acervos literários e oferece abertura para metodologias educacionais inovadoras, fomentando multiletramentos e reflexões sobre justiça social, transparência e cidadania em contextos contemporâneos.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This dissertation, by analyzing textual play and self-reflexivity in Osman Lins' *Queen of the Prisons of Greece*, aligns with Sustainable Development Goals 4 (education for human rights, cultural diversity, and social inclusion) and 16 (peace and justice). It demonstrates how literature cultivates critical readers capable of questioning power structures, thereby promoting inclusive societies. By reclaiming Lins' experimental work as Brazilian cultural heritage, this research contributes to policies valuing literary archives and opens avenues for innovative educational methodologies. It fosters multiliteracies and reflections on social justice, transparency, and citizenship in contemporary contexts.

DANILO BRASIL CARVALHO OLIVEIRA MARQUES

O ROMANCE QUE LÊ A SI MESMO: Um estudo à luz da teoria de Wolfgang Iser sobre metaficção e autorreflexividade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Crítica da Narrativa.

Data da defesa: 16/06/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara

Profa. Dra. Cacilda Bonfim e Silva
IFMA - Instituto Federal do Maranhão – São Luís

Prof. Dr. Fernando Dusi Rocha
UNB – Universidade Nacional de Brasília – Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara

Profa. Dra. Luciana Barreto
UNB – Universidade Nacional de Brasília – Brasília

Dedico este trabalho a José Ribamar Carvalho e Rosarine Rabello Marques.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação pelo Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão (FAPEMA), em parceria com a Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr). Agradeço às instituições por proporcionar os recursos e ambiente necessários para esta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Paulo César Andrade e à Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim pela orientação e acompanhamento no percurso desta pesquisa.

Agradeço também aos meus pais, minha namorada, minha família e amigos por todo o apoio e toda a confiança.

“Sobre o prazer do texto, nenhuma ‘tese’ é possível; apenas uma inspeção (uma introspecção) que acaba depressa. [...] E, no entanto, para com e contra todos, eu fruo do texto.”

(Barthes, 1973, p. 42, tradução de J. Guinsburg)

RESUMO

Este estudo propõe uma análise crítica de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, sob a ótica iseriana, examinando as dinâmicas entre autor e leitor à luz do artigo *O Jogo do Texto* (Iser, 1979). Partindo do caráter experimental da obra, em que a leitura assume protagonismo narrativo, estuda-se como Lins estrutura o texto para exigir a intervenção ativa do leitor na construção dos sentidos, conforme premissas iserianas. Este estudo se inicia com uma análise comparativa entre o enredo do livro e a história da crítica literária, com base nos estudos de Leyla Perrone-Moisés, e logo se concentra na decodificação das estratégias discursivas, tais como sugestões, lacunas e ambiguidades, que mobilizam o engajamento interpretativo, além dos efeitos estéticos gerados por tais mecanismos. Ao ancorar-se nas premissas do *Jogo do Texto*, o trabalho evidencia de que modo as escolhas narrativas do autor instauram uma experiência literária em que o leitor é constitutivo do processo significativo, atuando como espécie de coautor. Por fim, reflete-se sobre como a perspectiva iseriana, ao focar a relação dialética entre obra e receptor, reforça a literatura como espaço de interação simbólica, cujas camadas interpretativas se reconfiguram em diálogo com o horizonte temporal e crítico.

Palavras-chave: Estética da recepção; jogo do texto; Osman Lins; Wolfgang Iser;

ABSTRACT

This study proposes a critical analysis of *Queen of the Prisons of Greece* (1976), by Osman Lins, from an Iserian perspective, examining the dynamics between author and reader in light of the article *The Play of the Text* (Iser, 1979). Based on the experimental nature of the work, in which reading assumes a narrative protagonism, the study examines how Lins structures the text to require the active intervention of the reader in building meaning, according to Iserian premises. This study begins with a comparative analysis between the plot of the book and the history of literary criticism, based on the studies of Leyla Perrone-Moisés, and then focuses on decoding the discursive strategies, such as suggestions, gaps and ambiguities, that mobilize interpretative engagement, in addition to the aesthetic effects generated by such mechanisms. By anchoring itself in the premises of the play of the text, the work highlights how the author's narrative choices establish a literary experience in which the reader is constitutive of the meaningful process, acting as a kind of co-author. Finally, it reflects on how the Iserian perspective, by focusing on the dialectical relationship between work and receiver, reinforces literature as a space for symbolic interaction, whose interpretative layers are reconfigured in dialogue with the temporal and critical horizon.

Keywords: Reception aesthetics; the play of the text; Osman Lins; Wolfgang Iser;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A CRÍTICA LITERÁRIA SOB A PERSPECTIVA DO FOCO NO ATO DA LEITURA	14
2.1 ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DA CRÍTICA LITERÁRIA.....	14
2.2 WOLFGANG ISER: A LITERATURA COMO JOGO	24
2.3 AS NARRATIVAS DE ENCAIXE.....	38
2.4 DIALOGISMO E FORMAÇÃO DE SENTIDO CONTRIBUTIVO	41
3. A METAFICÇÃO AUTOCONSCIENTE DE <i>A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA</i>.....	46
3.1 UM PARALELO ENTRE A HISTÓRIA DA CRÍTICA LITERÁRIA E <i>A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA</i>	46
3.2 O JOGO LITERÁRIO E A PARTICIPAÇÃO DO LEITOR	55
3.3 ANALISANDO O ELEMENTO DO AUTOR EM <i>A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA</i> SOB A PERSPECTIVA DE BAKHTIN E BARTHES	59
3.4 DECODIFICAÇÃO DOS MOVIMENTOS DO JOGO EM <i>A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA</i>	65
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	87
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	89

1. INTRODUÇÃO

O romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, foi publicado em um período de intensa efervescência cultural e política no Brasil, contexto que influenciou profundamente sua recepção crítica e sua inscrição no panorama literário nacional. Quase cinquenta anos após sua primeira edição, a obra isercontinua a representar um desafio significativo para os leitores da literatura brasileira, tanto por sua complexidade estrutural quanto por sua proposta estética inovadora. Lins subverte as convenções narrativas tradicionais ao questionar a centralidade do texto na análise literária, colocando-se em oposição aos postulados do *New Criticism*¹, corrente crítica que enfatizava a autonomia da obra em detrimento de sua relação com o contexto histórico, social e com a subjetividade do leitor.

A construção de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* evidencia o diálogo do autor com discussões teóricas de sua época, bem como sua atenta observação dos ambientes estudantis e da dinâmica intelectual referentes ao período, a saber, dos anos iniciais da década de 70, do século XX. Lins elaborou uma narrativa na qual o leitor assume um papel central no processo de construção de um sentido (ou significado) para a obra através da leitura, uma estratégia reforçada pela escolha de um protagonista cuja principal ação é a leitura crítica de um texto. Na presente leitura do romance, assumimos como figura central um personagem não nomeado, referido apenas como "Professor", que, ao se debruçar sobre o manuscrito deixado por sua falecida amante, a escritora Julia Marquezim Enone (frequentemente citada pela sigla J.M.E.), imerge em uma trama em que os limites entre realidade e ficção se tornam fluidos. A diegese se constrói como um amálgama dessas duas dimensões, resultando em uma espécie de dissolução das fronteiras entre autor, leitor e texto. Dessa forma, a obra se afasta da estrutura narrativa linear convencional e se configura como um sofisticado jogo literário, no qual a participação ativa do leitor se torna essencial para a construção do significado da narrativa: por meio de um discurso metalinguístico e autorreflexivo, Lins instiga o leitor a preencher lacunas, interpretar ambiguidades e refletir sobre o próprio ato da leitura. A interação entre leitor e texto configura-se como elemento de grande relevância, inclusive para o eixo central da

1. A *Nova Crítica Literária* (ou neocrítica), movimento surgido nos Estados Unidos nos anos 1930, defende a análise intrínseca do texto literário, priorizando elementos formais (linguagem, estrutura) e rejeitando contextos externos, biografias autorais ou respostas emocionais do leitor. Sua ênfase na autonomia da obra e na "leitura atenta" influenciou a crítica literária ao centralizar o texto como objeto independente. (Wellek R.; Warren A., *Teoria da Literatura*, 1949)

análise que aqui se inicia.

Nos estudos literários, há uma vertente teórica que enfatiza a centralidade do ato de leitura na construção do significado de uma obra. Desenvolvida por Hans Robert Jauss, a Estética da Recepção, também conhecida como Teoria da Recepção, se contrapõe ao *New Criticism*, que privilegiava a autonomia do texto em detrimento de sua relação com o leitor. Segundo Jauss em seu texto *Por uma estética da recepção* (1978), a experiência de leitura é necessariamente singular e variável, influenciada pelas expectativas, pela bagagem cultural e pelo horizonte de expectativas de cada leitor. Nesse sentido, considerar o texto como uma entidade autônoma e independente do ato interpretativo torna-se uma abordagem insuficiente para a análise literária contemporânea. A interpretação passa a se concentrar nas múltiplas possibilidades de sentido que se desenvolvem a partir da interação entre leitor e obra, configurando um processo de cocriação no qual o significado não é fixo, mas sim construído dinamicamente no ato da leitura.

Com base nessa perspectiva teórica, o presente estudo propõe uma análise do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* sob a ótica da Estética da Recepção, explorando a interação entre autor e leitor não apenas como um mecanismo narrativo, mas como um jogo estruturado de construção de sentido. A escolha desse enquadramento crítico se justifica pelo caráter experimental da obra de Osman Lins, que insere o ato da leitura no cerne de sua estrutura narrativa, exigindo do leitor uma postura ativa na interpretação do texto e na decodificação de seus elementos narrativos. Argumenta-se, portanto, que a história apresentada no romance não se sustenta sob uma abordagem passiva de leitura, uma vez que sua complexidade formal e suas estratégias discursivas demandam um engajamento crítico constante.

Para aprofundar essa análise, recorre-se à teoria do "Jogo do Texto", proposta por Wolfgang Iser em 1979, que investiga o modo como a obra literária opera por meio de lacunas, sugestões e ambiguidades que desafiam o leitor a participar ativamente do processo interpretativo. A partir dessa perspectiva, examina-se como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* simultaneamente narra uma história, e ao mesmo tempo problematiza os próprios mecanismos da leitura, evidenciando a indissociabilidade entre produção e recepção textual (ou seja, leitura e escrita) no processo literário.

Antes de empreender a análise do romance, faz-se necessário situar a trajetória de Osman Lins, cuja biografia e produção literária apresentam uma relação intrínseca.

De acordo com o Instituto Cultural Osman Lins (ICOL), e com os dados biográficos registrados por Regina Igel em *Osman Lins Uma Biografia Literária* (1988), Lins nasceu em 5 de julho de 1924, na cidade de Vitória de Santo Antão, Pernambuco. O autor teve sua infância marcada pela perda precoce da mãe, um evento que exerceu profunda influência sobre sua formação pessoal e intelectual. A ausência materna e a consequente busca por uma identidade pessoal fragmentada surgem como elementos recorrentes em sua obra, manifestando-se na construção de personagens que enfrentam o dilema da memória, do luto e da necessidade de reconstrução subjetiva. Esses temas, que perpassam diversos de seus textos, evidenciam uma preocupação constante com a maneira que a identidade individual se articula diante da perda e da ausência.

Embora tenha se formado em Finanças pela Faculdade de Ciências Econômicas do Recife, Lins encontrou na literatura o meio de expressão para sua visão crítica sobre a sociedade. Durante anos, trabalhou no Banco do Brasil, experiência que lhe proporcionou um contato direto com as engrenagens da burocracia estatal, um aspecto que influenciaria significativamente sua produção literária. A observação da rigidez e da alienação características das instituições burocráticas brasileiras refletiu-se em sua obra, na qual são frequentes as críticas à desumanização promovida por essas estruturas. No romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, tal aspecto se torna particularmente evidente na trajetória da personagem Maria de França, que se vê envolvida em um processo desgastante e labiríntico ao tentar obter sua aposentadoria por invalidez junto ao Instituto Nacional de Previdência Social (INPS). A narrativa apresenta uma jornada de caráter kafkiano, na qual a personagem é submetida a uma série de entraves burocráticos que simbolizam a ineficiência do aparato estatal, bem como a alienação e o sofrimento impostos pelo sistema às camadas mais vulneráveis da população.

A produção literária de Osman Lins distingue-se por uma constante experimentação tanto no campo estrutural do seu texto, quanto no campo temático — constantemente abordando temas não usuais em suas obras, e por perspectivas igualmente incomuns, vide na obra que analisamos no presente texto, que simula um ensaio literário — característica que se torna cada vez mais evidente ao longo de sua trajetória. Com a publicação de *Nove, Novena* (1966) e *Avalovara* (1973), o autor já demonstrava uma preocupação com a estrutura narrativa, bem como com a interação

ativa do leitor no processo de significação do texto. Tais obras, ao renovarem os modelos tradicionais da prosa ficcional, antecipam algumas das estratégias narrativas que seriam plenamente desenvolvidas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), em que Lins consolida uma proposta literária de natureza questionadora que tensiona os limites do romance com a realidade. Nesse romance, observa-se a construção de uma metanarrativa sofisticada, na qual a reflexão sobre o próprio ato de escrever se entrelaça à experiência da leitura, instaurando um contínuo diálogo entre autor, texto e leitor. A narrativa não se apresenta como um relato linear, mas como um jogo estruturado em diferentes camadas, no qual o leitor é instigado a ocupar um papel ativo na reconstrução dos sentidos propostos pelo autor.

No romance, o protagonista dedica-se a uma minuciosa análise do manuscrito deixado por sua falecida amante. Esse manuscrito constitui o cerne da investigação conduzida pelo Professor, que se debruça sobre seu conteúdo na tentativa de compreendê-lo. No entanto, em apenas raros momentos o leitor tem acesso direto a trechos do texto completo escrito por J.M.E., sendo sua apreensão sempre mediada pelos fragmentos que o Professor seleciona e comenta ao longo da narrativa. Essa estrutura narrativa em camadas, na qual uma história se desdobra dentro de outra, configura um elaborado jogo de espelhos, no qual os limites entre a realidade do Professor e a ficção presente na obra que ele analisa tornam-se progressivamente mais difusos. A sobreposição entre as duas instâncias textuais — a análise conduzida pelo Professor e o conteúdo fragmentado da obra de J.M.E. — evidencia a complexa relação entre leitura e interpretação, tornando o próprio ato de ler um dos temas centrais da obra. Dessa forma, o romance se estrutura como um exercício metalinguístico, em que a instabilidade dos limites entre autor, narrador, texto e leitor se converte em um dos principais desafios interpretativos da narrativa.

2. A CRÍTICA LITERÁRIA SOB A PERSPECTIVA DO FOCO NO ATO DA LEITURA

No romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a crítica literária assume dupla função: como tema (o ensaio crítico do Professor) e como método (a metalinguagem que tensiona a relação autor-leitor). Essa duplicidade não parece ser acidental — reflete o contexto intelectual dos anos 1970, marcado pela ascensão de teorias como a Estética da Recepção e por debates sobre a “morte do autor”. Para decifrar as camadas desse diálogo, faremos um recorte histórico da crítica literária, com foco no conceito de “escritor crítico”, seguindo o estudo historiográfico da crítica literária proposto por Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (1998). Nosso objetivo é demonstrar como Lins, ao incorporar e dialogar com elementos teóricos e acadêmicos em sua narrativa, constrói uma obra que é tanto objeto de análise quanto manifesto sobre o fazer crítico e literário.

2.1 ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DA CRÍTICA LITERÁRIA

A história da crítica literária, quando observada em perspectiva, revela um movimento oscilante entre concepções teóricas e metodológicas. Esse fluxo pendular — entre análise imanente do texto e ênfase no contexto sociocultural, entre autor e leitor como polos interpretativos — não é mero acaso, mas reflexo dos debates que moldaram a crítica ao longo dos séculos. Em *Altas Literaturas*, Leyla Perrone-Moisés recupera essa trajetória, destacando um fenômeno central: a figura do “escritor crítico”. Trata-se de autores que, ao produzirem ficção, simultaneamente teorizam sobre o ato de escrever, incorporando à narrativa uma autorreflexividade que revela no texto os mecanismos da própria criação. Essa dupla função — criadora e analítica — rompe a separação tradicional entre literatura e crítica, além de estabelecer a obra como espaço de investigação sobre si mesma, um gesto que encontra eco em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, onde a voz do eu lírico constantemente no decorrer de toda obra, se questiona sobre a natureza do seu papel naquele ensaio, constantemente encontrando um conflito moral sobre a sua posição de narrador no texto:

6 de maio

Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe, entretanto, aonde vai quem se enreda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’”. (Carta de 6/1/1970 ao escritor Hermilo Borba Filho) (Lins, 1976 p.9).

Observa-se que o narrador-personagem, ao inserir a carta de J.M.E. em seu ensaio, constrói um perfil psicológico da autora, e expõe as tensões inerentes ao ato crítico. A citação de Rimbaud — “rumarei ‘para o porto da miséria’” (Lins, 1976, p.9) — atua como um espelhamento da própria narrativa: assim como o poeta francês abandonou a literatura pela África, J.M.E. sugere um abandono simbólico da escrita, renunciando seu silêncio póstumo. Essa referência, mais metafórica que geográfica, já revela como a obra de Lins entrelaça história e ficção, transformando a trajetória de Rimbaud em espelho da condição do escritor que se despede de sua criação ao final do seu trabalho, assim como pretende J.M.E. O narrador, ao transcrever a carta, assume o papel de intérprete que hesita entre a admiração subjetiva e o rigor acadêmico. Essa hesitação — explicitada em seu conflito moral sobre a autoridade crítica — remete-nos à noção de Perrone-Moisés sobre o escritor crítico, pois no ensaio, o Professor torna-se, ele próprio, um ato literário. Ao permitir que a voz de J.M.E. ecoe em seu texto, o narrador turva as fronteiras entre análise e criação, demonstrando que a metalinguagem ali não é um recurso estilístico, mas o cerne de uma obra que investiga seus próprios mecanismos.

Ao remontar à origem etimológica do termo "crítica" (do grego *krinein*, "julgar") Perrone-Moisés ressalta que o exercício crítico é, em essência, um ato de avaliação. Tal premissa ilumina a natureza intrínseca da leitura: selecionar um texto já é, em si, um gesto crítico. Em Lins, essa dinâmica ganha materialidade narrativa. O Professor, ao eleger o manuscrito de J.M.E. como objeto de estudo, revela como a escolha prévia do texto — carregada de subjetividade e memória afetiva — condiciona toda interpretação:

Carecendo, é provável, de finura, ao menos sou um profano. De qualquer modo, Fontane, estou distante do teu filósofo ou esteta profissional, estou mesmo distante dos círculos letrados, o que me faz tender para a escala oposta, a dos apreciadores não de todo obtusos do romance. É a esse título

que sonho dissertar sobre o livro da minha amiga morta, tantas vezes visitado e que ainda guarda segredos (Lins, 1976 p.12).

Assim, entende-se que a obra sugere o julgamento não como etapa posterior à leitura, mas constitutivo dela. Nesse sentido, a crítica literária, mesmo quando se pretende objetiva, é sempre atravessada pelas escolhas — e pelas ausências — que a antecedem, e é visível como o próprio narrador-personagem não rejeita essa ideia, do contrário, a justifica e abraça como força motriz da sua análise:

12 de junho

Conheci a romancista, convivemos, não oculto que a amei. Amar não quer dizer, por força, cegueira e engano. [...] Ainda que o fato acaso diminua a lucidez e a isenção do estudo, e confio que uma e outra, isenção e lucidez, não serão ofendidas, custa-me admitir que isto anule o meu comentário. Pois que inflexível lei nos obriga a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor? Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar? [...] Mas não exigirei de mim, também, no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca. Só o meu pudor, caso não o vença, e alguma delicadeza limitarão a franqueza do trabalho — análise ou, quem sabe, simples depoimento —, a que decerto não falte uma nota elegíaca (Lins, 1976 p.13).

A perspectiva historiográfica também aponta para a indissociabilidade entre o julgamento crítico e o ato de leitura. Independentemente do método ou abordagem analítica adotada, a crítica literária opera como um diálogo entre o texto e o leitor, mediado por valores estéticos, culturais e históricos. Nesse sentido, a escolha da obra e a maneira como é lida revelam tanto as predisposições interpretativas do crítico quanto o contexto em que a análise se realiza.

Esse entendimento reforça a noção de que a crítica literária não é um exercício meramente técnico ou objetivo, mas sim uma prática que mobiliza subjetividades e estabelece conexões entre o leitor e o texto. Além disso, ilumina o papel crucial da crítica na mediação entre a produção literária e sua recepção, um movimento que, como veremos, encontra ecos em diferentes momentos da história literária e em concepções teóricas diversas.

De acordo com René Wellek (*História da Crítica Moderna*, 1967), a valoração da crítica literária enfrentou um processo de declínio ao longo dos anos, especialmente no que se refere à sua relevância e método. O autor identifica possíveis razões para

a necessidade de renovação dessa disciplina, um movimento que se consolidaria na segunda metade do século XX. Entre os fatores estão o factualismo atomístico, ou seja a fragmentação excessiva dos estudos literários, que privilegia detalhes isolados em detrimento de uma compreensão integrada das obras; o antiquarismo, referindo-se à tendência a tratar a literatura apenas como um objeto de curiosidade histórica, desconectando-a de sua relevância para o presente; o cientificismo acrítico que se manifesta na aplicação de metodologias rígidas e positivistas que negligenciam a subjetividade e a complexidade interpretativa da literatura; e a falta de foco, a ausência de direcionamento claro, resultando em análises dispersas e desarticuladas.

Como resposta a esse cenário de fragmentação e esvaziamento da crítica, Hans Robert Jauss propõe, em *Pour une Esthétique de la Réception* (1978), a Estética da Recepção como “antídoto” teórico. Seu modelo surge superando os limites apontados: o factualismo atomístico é contrabalançado pela análise do diálogo entre texto e tradição; o antiquarismo cede lugar ao estudo da recepção histórica sincrônica, que conecta passado e presente; o cientificismo acrítico é substituído pela ênfase na subjetividade do leitor; e a falta de foco dissolve-se na definição de um objeto claro — o efeito da obra sobre seu público. Ao centrar-se no leitor implícito e na ideia de um horizonte de expectativas, Jauss reconcebe a crítica literária como um processo constante e contínuo: o sentido do texto não está em estruturas fixas, mas se constrói a partir da interação entre sua materialidade linguística, seu contexto histórico e as experiências variáveis dos leitores. Essa abordagem, portanto, parece situar a literatura em um campo onde produção e recepção se entrelaçam, permitindo que obras sejam lidas tanto como produtos de seu tempo quanto como interlocutoras de futuros imprevistos.

A Estética da Recepção parte do princípio de que a literatura só pode ser compreendida plenamente quando situada em duplo contexto: histórico, que abarca as condições materiais e ideológicas de sua produção, e crítico, que envolve as interpretações acumuladas ao longo do tempo. Essa perspectiva rejeita a noção de obra como entidade autônoma, insistindo em sua natureza dialógica — ou seja, sua existência como nó em uma rede intertextual que conecta influências do passado (textos que a precederam) e reverberações no futuro (textos que ela inspirará). Assim, um romance como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não é apenas reflexo do Brasil dos anos 1970, mas também diálogo com a tradição literária ocidental e provocação

a leitores de épocas posteriores, cujos horizontes de expectativa reinterpretam sua ambiguidade narrativa. Nesse modelo, a literatura é um sistema vivo, cujo significado se constrói na tensão entre o singular (a obra em seu momento originário) e o coletivo (sua trajetória na cultura). Pode-se argumentar que, pela ótica de Jauss, ignorar essa dinâmica equivale a reduzir o texto a artefato estático, desconsiderando que toda leitura — mesmo a mais objetiva — é ato de valoração: escolher quais elementos destacar, quais conexões estabelecer e quais silêncios manter já implica um julgamento crítico.

No panorama, portanto, do foco crítico centrado no ato da leitura, a historiografia literária ganha ainda mais importância ao propor a ideia de que toda obra literária é, de certo modo, incompleta. Ela representa um fragmento de um texto maior, uma teia contínua de significações que está sempre em construção. A literatura, então, deve ser estudada não apenas em relação ao momento histórico de sua criação, mas também em diálogo com as obras que a precederam e com aquelas que virão. Essa abordagem permite compreender a literatura como um fenômeno em constante evolução, no qual cada texto contribui para o desenvolvimento de uma tradição literária mais ampla. É importante ressaltar que a delimitação temporal de uma obra literária no contexto histórico impossibilita uma crítica totalmente objetiva. O julgamento de valor é inerente a qualquer discurso histórico, pois a escolha e a interpretação dos fatos que o compõem refletem perspectivas subjetivas e culturais. Dessa forma, estudar literatura implica reconhecer que o texto está inserido em um contínuo processo de interpretação e reinterpretação, cuja riqueza está justamente na interação entre o contexto, o leitor e o próprio texto.

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas*, propõe a ideia de que a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente, enfatizando a natureza dialógica da obra literária. Esse entendimento sugere que a literatura opera como uma releitura do passado, reinterpretando-o e requalificando-o sob os valores e perspectivas do presente. Nesse contexto, Paul de Man (*Blindness & Insight*, 1971, p.152) reforça a dualidade do escritor como historiador e agente de sua própria linguagem, destacando o papel ativo da literatura na construção de significados que atravessam temporalidades.

Fora da concepção linear do tempo, a obra literária se apresenta ao leitor como uma leitura sincrônica do passado. Wilhelm Dilthey e Benedetto Croce (apud. Perrone-

Moisés, 1998) complementam essa visão ao afirmar que o passado só pode ser explicado pelos elementos mais significativos do presente. Essa dinâmica permite que uma mesma obra literária ressoe de maneiras distintas para leitores de épocas diferentes, revelando o que se pode chamar de um modo particular para cada geração. Um exemplo claro dessa multiplicidade de leituras pode ser observado em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Para um leitor do início do século XX, o romance pode ser visto como uma desconstrução do gênero romântico, quebrando a ideia de finais felizes e apresentando um panorama mais realista e desencantado. Já para o leitor contemporâneo, a questão central da obra frequentemente se desloca para o mistério da possível traição de Capitu. As preocupações sociopolíticas que permeavam o contexto histórico da elite aristocrática carioca representada no romance tendem a perder relevância, uma vez que o leitor atual dificilmente possui referências diretas ao comportamento e à influência dessa classe social em seu cotidiano.

Esse afastamento temporal impõe ao leitor moderno um desafio interpretativo: com as implicações sociopolíticas originais esmaecidas, a obra é revisitada sob a ótica de questões contemporâneas, como a da "pós-verdade". Nesse cenário, o narrador Bentinho é constantemente questionado. Estaria ele narrando os eventos de forma íntegra, ou seu relato é permeado por distorções deliberadas ou inconscientes? Suas inconsistências e contradições podem ser lidas tanto como reflexos de uma mente atormentada pela dor e pelo ciúme quanto como estratégias para manipular o leitor e se eximir de possíveis responsabilidades ocultas na narrativa.

Ezra Pound (1970, p. 29) define a literatura como "uma novidade que permanece nova", encapsulando a ideia de que a produção literária opera como uma leitura do passado mediada por uma visão crítica do presente. Sob essa perspectiva historiográfica, Italo Calvino (*Por que ler os clássicos?*, 1994, p. 14), ao afirmar que tanto o processo de escrita quanto o de leitura reflete uma continuidade cultural, uma linha de transmissão que conecta épocas e contextos. Para que possamos nos engajar com os clássicos, Calvino argumenta que é necessário compreender o ponto de vista de onde eles estão sendo lidos, pois, na ausência desse referencial, tanto o livro quanto o leitor correm o risco de se perder em uma abstração atemporal.

Michel Butor (*Crítica e Invenção*, 1974, p.191-203) propõe uma visão abrangente sobre o papel da literatura enquanto prática coletiva. Segundo ele, toda obra literária

constitui um fragmento de um "livro maior e melhor". Essa perspectiva sugere que cada obra complementa as anteriores e contribui para um processo contínuo de construção da literatura enquanto empreendimento coletivo da humanidade. Para Butor, o ato de escrever não é um gesto isolado, mas parte de uma teia ampla em que cada autor adiciona camadas, preenche lacunas e reformula perspectivas deixadas por aqueles que vieram antes. Nesse sentido, a literatura é um campo em constante transformação, no qual cada obra desempenha um papel tanto autônomo quanto integrador, alimentando uma criação conjunta que nunca será plenamente concluída.

Esse conceito de complementaridade e continuidade ressoa profundamente nas reflexões de Osman Lins, especialmente em sua obra *Avalovara* (1973). Lins argumenta que "vivemos imersos em textos virtuais" (Lins, 1973, p. 65), sugerindo que a realidade empírica é uma fonte inesgotável de possibilidades literárias. Assim como para Butor, a obra de Lins também enfatiza que a literatura é um processo aberto, em que cada texto captura e reelabora aspectos da experiência humana. Contudo, Lins adiciona à discussão a ideia de que essa constante construção da literatura ocorre pela produção de novos textos e pela forma como o mundo real é reinterpretado e convertido em matéria literária. Dessa maneira, cada nova obra é simultaneamente produto de uma visão única do autor e uma peça que se encaixa no vasto mosaico da literatura.

A partir dessas reflexões, podemos entender a literatura como um vasto empreendimento coletivo, que se fragmenta e se reconstrói continuamente. Em vez de ser um conjunto fixo e estático de textos, ela se constitui como um campo de diálogo, onde passado, presente e futuro se interconectam. Obras do passado influenciam e moldam as produções contemporâneas, ao mesmo tempo em que são reinterpretadas sob novas lentes críticas e culturais. Por essa razão, o desenvolvimento literário é simultaneamente progressivo e retroativo: ele adiciona novos elementos à tradição, e também modifica e ressignifica o que veio antes, criando um fluxo de transformação que alimenta e renova a literatura como um todo..

Essa interação transforma a experiência individual da leitura, além de que reforça a natureza coletiva da literatura como prática cultural. Assim como cada autor contribui para o "livro maior" mencionado por Butor, cada leitor, ao interpretar um texto, adiciona suas próprias experiências e perspectivas, ampliando a rede de significados que a obra pode gerar. Esse processo demonstra como a literatura não é um produto

acabado, mas um campo vivo, em constante reinvenção. A partir da participação ativa de autores e leitores, a literatura se torna um espaço de diálogo em que diferentes tempos, culturas e subjetividades se encontram.

A concepção de literatura como um "livro maior" em contínua construção destaca seu papel enquanto empreendimento humano coletivo e inacabado. Cada autor, ao produzir uma obra, e cada leitor, ao interpretá-la, contribui para a expansão desse universo literário, que reflete as diversas maneiras como os seres humanos entendem e narram suas experiências no mundo. Tanto em Butor quanto em Lins, a literatura é apresentada como uma prática que conecta gerações e culturas, transformando a leitura e a escrita em atos profundamente interligados, cujo impacto ultrapassa o individual e se insere em uma dinâmica de criação coletiva e permanente.

É a partir dessa interação que surge a ideia de "leitura retroativa", segundo a qual a literatura se consolida como uma rede de relações complexas entre autor e leitor através do tempo. Embora essas relações sejam anacrônicas em termos materiais, elas se tornam sincrônicas no ato da leitura. De acordo com os pressupostos da Estética da Recepção, a literatura se manifesta como um processo que articula produção e recepção, em que a leitura atua como um momento de presentificação valorativa do passado.

Nesse contexto, é relevante questionar se essa interação sugere algum tipo de progresso na literatura. Leyla Perrone-Moisés (1998) rejeita a ideia de progresso literário, argumentando que a produção textual não ocorre de forma ininterrupta por um único autor nem é lida continuamente por um único leitor. A noção de progresso implica uma hierarquia entre literaturas, sugerindo a existência de obras "inferiores" e "superiores", o que não se aplica ao domínio artístico. Em vez disso, Moisés afirma que as mudanças na literatura estão ligadas à transformação do material — ou seja, dos objetos representativos — em relação ao contexto temporal.

A interpretação de Octavio Paz (*El Arco Y La Lira*, 1956, p. 185) sobre a literatura oferece uma perspectiva que sublinha sua singularidade e seu papel transformador. Paz argumenta que cada texto literário é uma criação irrepitível, cuja técnica se dissolve no ato mesmo de sua concepção, tornando-se invisível ao leitor. Essa reflexão sugere que a literatura, independentemente de seu caráter inventivo ou crítico, não se limita a uma função estética, mas opera como uma força que intervém na realidade. Mais do que um registro passivo do mundo, ela contribui para seu

aperfeiçoamento por meio de um processo contínuo de renovação de perspectivas. Essa renovação, segundo Paz, não segue uma lógica linear de progresso, mas ocorre em um movimento de diálogo entre o passado e o presente, no qual cada obra literária ressignifica os sentidos e amplia as possibilidades de compreensão do humano e do mundo.

No entanto, a validação da literatura enquanto arte é, segundo Perrone-Moisés, uma questão que envolve múltiplas dimensões e frequentemente se depara com critérios de avaliação que nem sempre capturam sua complexidade. Entre esses critérios, destaca-se a recepção quantitativa das obras, comumente utilizada como medida de legitimidade. O consumo de um texto por um grande público é frequentemente interpretado como sinônimo de seu valor cultural ou artístico. Contudo, tal abordagem simplista ignora as camadas profundas de significação que a literatura carrega e desconsidera os aspectos qualitativos que fundamentam sua importância como manifestação artística.

O valor literário, por sua vez, não pode ser reduzido a métricas quantitativas ou a indicadores de popularidade. Segundo o que aponta a história da crítica literária de acordo com o trajeto que percorre o estudo de Perrone-Moisés, a literatura é marcada por sua capacidade de dialogar com diferentes dimensões da experiência humana. Por um lado, ela aborda os fatos gerais, representando realidades amplas, como dinâmicas culturais, sociais e históricas que vão além do indivíduo. Por outro lado, ela se conecta aos fatos particulares, expressando vivências íntimas, subjetivas e únicas, que ressoam tanto no escritor quanto no leitor. Esse diálogo contínuo entre o universal e o singular é o que confere à literatura sua profundidade e relevância, permitindo que ela explore e revele aspectos da condição humana que escapam às simplificações.

Nesse sentido, a literatura se posiciona como um campo de interseção entre o estético e o ético, o individual e o coletivo. Ao capturar as tensões entre essas dimensões, ela possibilita que leitores e escritores se engajem em processos de reflexão e transformação. A relação entre obra e leitor, em especial, destaca o papel ativo deste último na atribuição de significado e na validação da obra. Assim, a literatura se constitui não apenas como um reflexo da sociedade ou uma expressão pessoal do autor, mas como um espaço de interação, no qual múltiplas vozes, tempos e perspectivas se entrelaçam. A partir desse entendimento, pode-se afirmar que o

valor da literatura está na sua capacidade de promover um diálogo perene sobre as experiências humanas, enriquecendo tanto a esfera individual quanto a coletiva.

Essa distinção entre fatos gerais e particulares reflete mudanças significativas na abordagem da narrativa ao longo do tempo. A historiografia tradicional deu lugar a formas narrativas que exploram as especificidades das experiências humanas. Esse movimento se adapta às exigências da literatura moderna, enquanto simultaneamente reflete um reconhecimento da fragmentação e da complexidade das realidades sociais e culturais. A literatura contemporânea, nesse sentido, destaca-se por uma valorização crescente dos fatos particulares, que se mostram mais adequados para expressar a subjetividade e a singularidade das experiências individuais.

No entanto, essa transição não ocorre sem desafios, especialmente no que diz respeito à relação entre objetividade e subjetividade na produção e recepção literária. Leyla Perrone-Moisés, destaca como, no passado, a objetividade era uma obsessão para historiadores que buscavam consolidar a História como ciência. Essa perspectiva, porém, revelou-se problemática, uma vez que nenhum texto pode ser completamente isento de subjetividade. A própria seleção de fatos e eventos a serem narrados é, inevitavelmente, um ato subjetivo, condicionado pelas escolhas, crenças e intenções do autor. William Dray (*On history and historians*, 1989) reforça essa ideia ao afirmar que "todas as pesquisas são seletivas e pressupõem uma escolha do pesquisador", demonstrando que a subjetividade é inerente a qualquer forma de conhecimento, incluindo o literário.

Há na literatura essa tensão entre objetividade e subjetividade assume formas particularmente interessantes. Jorge Luis Borges (*Otras Inquisiciones*, 1960), por exemplo, adota uma postura de subjetividade absoluta, rejeitando qualquer noção de concretude objetiva em suas obras. Seu trabalho explora as possibilidades infinitas da imaginação, criando universos narrativos que se afastam da realidade concreta para privilegiar a multiplicidade de interpretações e perspectivas. Por outro lado, Philippe Sollers (*Logiques*, 1968, p. 9-14) coloca o sujeito no centro da criação literária, destacando que o ato de leitura é, essencialmente, um processo de diálogo entre o indivíduo e a linguagem. Segundo Sollers, o leitor se reencontra naquilo que lê, projetando seus próprios significados e experiências no texto.

Esses debates também trazem à tona a ideia de que a literatura é um espaço de negociação constante entre universalidade e especificidade. As obras literárias podem

ser interpretadas como expressões de valores e experiências compartilhadas, mas também como manifestações de subjetividades únicas. Essa dualidade reflete-se na historiografia literária, que não se limita a descrever eventos ou estabelecer relações causais, mas busca compreender as múltiplas camadas de significado que surgem das interações entre autor, texto e leitor. Essa abordagem crítica reconhece a impossibilidade de um texto puramente objetivo, considerando que até mesmo as ciências naturais incorporam, hoje, aspectos da subjetividade em suas metodologias.

A questão da validade e do progresso na literatura também é um ponto central nesse debate. Perrone-Moisés rejeita a ideia de que a literatura possa ser avaliada em termos de progresso, uma vez que os textos não são produzidos ininterruptamente por um único autor nem lidos por um único leitor ao longo do tempo. A noção de progresso implica um julgamento de valor que estabelece hierarquias entre obras, classificando-as como "inferiores" ou "superiores", o que é incompatível com a natureza plural da produção literária.

Portanto, de acordo com Perrone-Moisés, entendemos que a literatura deve ser entendida como um espaço de constante construção e reconstrução de sentidos, em que as relações entre autor, texto e leitor se entrelaçam de maneiras complexas. Não se trata de buscar uma validação universal ou um critério absoluto de valor, mas de reconhecer a riqueza das possibilidades interpretativas que a literatura oferece, tanto em sua dimensão estética quanto em seu potencial para explorar e questionar as experiências humanas. A historiografia literária, nesse contexto, desempenha um papel crucial ao oferecer ferramentas para analisar essas interações, contribuindo para um entendimento mais profundo da literatura como arte e como expressão cultural.

2.2 WOLFGANG ISER: A LITERATURA COMO JOGO

Dentro do campo da Teoria da Recepção, Wolfgang Iser incorpora conceitos da psicopedagogia de Roger Caillois, especialmente no que diz respeito à importância do lúdico e dos jogos na educação.

Roger Caillois dedicou-se a investigar as relações humanas com o jogo, o sagrado e o profano, articulando antropologia, sociologia e filosofia. Em *O homem e o sagrado* (1998), analisa a persistência de mitos e ritos nas sociedades modernas,

destacando a dualidade entre o sagrado (ordenador de valores transcendentais) e o profano (esfera do cotidiano utilitário). Sua contribuição seminal, porém, está em *Os jogos e os homens* (1967), obra em que sistematiza uma teoria dos jogos como fenômeno cultural. Caillois propõe uma tipologia baseada em quatro impulsos lúdicos primários: *agon* (competição regulamentada, centrada no mérito individual), *ilinx* (busca da vertigem física ou psíquica), *mimicry* (simulação de identidades ou papéis sociais) e *alea* (submissão ao acaso, como em jogos de sorte). Para além da definição formal do jogo — atividade livre, separada da realidade, regrada e improdutiva —, o autor enfatiza que esses impulsos transcendem o lúdico, contaminando práticas sociais cotidianas, como a política (*agon*) ou o consumo (*mimicry*).

Esses conceitos fundamentam a visão de Iser sobre o ato da leitura como uma forma de jogo, uma interação entre o autor — presente no texto — e o leitor implícito, figura que o texto convoca. Essa proposta é desenvolvida em seu ensaio *O Jogo do Texto*, incluído na coletânea *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção* (1979).

Iser argumenta que a crítica literária tradicional, ao fragmentar sua análise entre autor, texto e leitor como entidades autônomas, falha em capturar a dinâmica essencial da experiência literária. Como um teórico adepto da Estética da Recepção, para ele o sentido não está em nenhum desses polos isoladamente, mas na interação entre eles durante o ato de leitura. Essa interação opera como um jogo — termo-chave em sua teoria —, no qual o texto funciona como uma estrutura aberta, repleta de "espaços vazios" (lugares de indeterminação) que o leitor preenche ativamente, negociando significados com as pistas deixadas pelo autor. O leitor implícito, conceito central em Iser, não é um indivíduo físico, mas uma função textual: um conjunto de instruções codificadas na obra que guiam, sem determinar, a resposta interpretativa. Por exemplo, em *Dom Casmurro*, a ambiguidade sobre a traição de Capitu não é uma falha narrativa, mas um espaço vazio que convida o leitor a confrontar suas próprias noções de verdade e subjetividade.

Essa abordagem, como podemos observar, rompe diretamente com conceitos fundamentados anteriores da crítica literária, como o *New Criticism* (focado na autonomia do texto) e a teoria da intencionalidade autoral. Iser propõe que o texto literário transcende seu momento de produção: embora sua forma material permaneça estável (palavras, estrutura narrativa), seu significado é reatualizado a cada leitura, à

medida que novos contextos históricos e culturais reconfiguram as expectativas do leitor.

Ao definir o texto como "campo de possibilidades", Iser enfatiza seu caráter performático: a literatura não representa sentidos prontos, mas os produz na relação com o leitor. Essa produção é colaborativa: o autor estabelece parâmetros (gênero, estilo, ambiguidades), e o leitor os atualiza, trazendo seu repertório cultural e experiências pessoais. Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), por exemplo, a linguagem inovadora de Guimarães Rosa exige que o leitor decifre neologismos enquanto renegocia suas próprias concepções de linguagem e identidade. Nesse processo, o texto transforma-se em um evento, não um objeto estático — um jogo cujas regras são conhecidas, mas cujo desfecho depende das jogadas de cada participante.

A teoria de Iser, assim, redefine a literatura como prática social baseada nas possibilidades que se abrem a partir do seu dinamismo. Seu legado está em demonstrar que o sentido literário não é descoberto, mas construído, e que essa construção é infinita — tão plural quanto os leitores que se engajam com a obra.

Embora Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss sejam figuras fundadoras da Estética da Recepção e compartilhem o princípio fundamental de que o sentido literário se constitui na relação com o leitor, é crucial demarcar a natureza distinta de suas investigações. Enquanto Jauss opera no macrocosmo da história da recepção, desenvolvendo uma hermenêutica de caráter histórico-social, Iser concentra-se no microcosmo fenomenológico do ato isolado de leitura. Jauss preocupa-se com a dimensão diacrônica: como as obras são recebidas, reinterpretadas e reavaliadas ao longo do tempo, moldadas por "horizontes de expectativas" socioculturais mutáveis e gerando efeitos transformadores na consciência dos públicos. Sua abordagem é essencialmente hermenêutica e histórica, traçando a dinâmica dialética entre obra e público através das épocas. Iser, por outro lado, dedica-se à análise fenomenológica da interação imanente e singular entre texto e leitor. Seu foco recai sobre os mecanismos intrínsecos ao texto (os "espaços vazios", o "leitor implícito") e sobre o processo cognitivo e imaginativo do leitor real durante a leitura, entendido como um jogo performático que atualiza o potencial semântico da obra em um momento específico. Se Jauss mapeia o percurso histórico da recepção coletiva, Iser dissecou a fisiologia do encontro individual e concreto com o texto. São perspectivas

complementares, mas radicalmente distintas em seu objeto e método: Jauss na esfera da história hermenêutica, Iser na fenomenologia da experiência leitora.

É possível ver no campo teórico uma concordância de Osman Lins com a mesma linha de pensamento que levou Jauss a desenvolver a ideia da Estética da Recepção. Em *Guerra Sem Testemunhas* (1974), um ensaio desenvolvido pelo autor acerca da sua relação com diversos aspectos da literatura, e, entre eles, o leitor. Lins, comenta sobre a importância da compreensão ativa do leitor sobre o texto, estando essa compreensão, sobretudo, em um grau de importância maior, para o autor, do que a assimilação do enredo, caso não provoque no leitor algum impacto:

A compreensão parcial, em determinados casos, e mesmo o que denominaria uma incompreensão ativa, pode ser – e geralmente é isto o que sucede – mais estimulantes que a perfeita assimilação da obra, fenômeno sem consequências se não altera de algum modo o observador. Daí a aparência por vezes inóspita de muitos livros. O escritor penetra, para cumprir-se, em zonas desconhecidas, nisto exaurindo-se – e um livro é algo que, antes de escrito, não se revela. Escrevê-lo não é apenas um problema de tempo ou de organização: constitui uma aventura à qual o escritor se lança, por assim dizer, numa cegueira lúcida. Avançará, continuadas vezes, muitas páginas, para verificar que se enganou e que é preciso voltar, recomeçar. Não repousa até que tudo se elucide para ele e para o leitor imaginário ao qual destina o texto. Todo bom livro, por mais obscuro que pareça, é claro, desde que o abordemos devidamente. (Lins, 1974, p.96).

É possível ver também no campo ficcional, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, uma concordância de Osman Lins com os pressupostos centrais da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, especialmente na rejeição à crítica estruturalista que isolava o texto como entidade autônoma. O narrador-personagem satiriza explicitamente teóricos com o personagem Bruno Molisani, cuja defesa de uma análise livre da mão que redigiu o texto representa a postura tradicional que desconsidera a subjetividade inerente ao ato de ler. Ao questionar se sua relação íntima com J.M.E. corrompe sua análise, o narrador apenas expõe o mito da neutralidade crítica, ilustrando assim, a tese de Iser de que a leitura é uma negociação entre texto e leitor, mediada por lacunas que demandam preenchimento ativo. A ironia da citação a Molisani — figura fictícia que encarna o estruturalismo dogmático — reforça a ideia de que ignorar o autor é uma impossibilidade prática: o texto carrega marcas de sua origem, e o leitor carrega marcas de sua história. Assim, a obra de Lins não nega a teoria, mas a complexifica, mostrando que a "autonomia do texto" é uma abstração que colapsa diante da realidade afetiva da interpretação:

Adverte-me, em compensação, para o lado negativo do que podia ser uma vantagem: minha intimidade com a autora. O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, obstatante, de história e de motivos obscuros). [...] Curiosamente, repete esse anúncio o que afirma o teórico romano Bruno Molisani, em estudo sobre poema de Hugo (*Escrito na vidraça de uma janela flamenga*). Molisani, aí, dá por demonstrada, *há muito tempo*, “a vantagem para o analista de não levar em conta o nome do autor, o que impede reações estereotipadas de admiração ou confiança”. (Lins, 1976, p.10).

Vemos neste trecho uma clara alusão ao ato de ignorar deliberadamente a autoria do texto, em detrimento da valoração ativa do seu conteúdo única e exclusivamente. O narrador-personagem, sobretudo, se questiona se ele mesmo não estaria infectando a própria análise literária com a admiração e o amor que ele possuía pela autora do texto que se propõe a analisar.

O autor segue, inclusive, para uma reflexão paradoxal sobre a própria situação de amante da autora, pela perspectiva da ideia de “morte do autor”, proposta oficialmente por Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (1984). Barthes propõe que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem, que só se inicia quando o autor entra na própria “morte”. Essa morte, entretanto, não é física, mas sim funcional, deslocando da figura estrutural e individual do autor a responsabilidade de dar sentido a um texto, e colocando esta responsabilidade nas mãos do próprio texto. Barthes afirma que a figura do autor como indivíduo surgiu na idade média pós-reforma, com a ascensão da burguesia, a partir da “mercantilização do prestígio”. Para ele, é a linguagem que fala, não o autor. Sua visão o leva a afirmar que “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” [Barthes, 1984, p.63] e que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”. Barthes, sobretudo, chega a afirmar em *O Prazer do Texto* (1973), que um leitor *apreciador* não possui capacidade crítica de atribuir valor ao texto que analisa:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado *isto*, não é bastante *aquilo*; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: *é isso!* E mais ainda: *É isso para mim!* Este “para mim” não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (no fundo, é sempre a mesma questão: O que é que é *para mim?*...) (Barthes, 1973, p.20).

Entretanto, em *A Rainha dos Cárceres*, o narrador-personagem lança a pergunta: “assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (Lins, 1976, p.11), em um tom quase jocoso, apontando a incoerência de assumir o texto como voz isolada e autônoma: para o Professor, a leitura do texto de Julia parece ser ainda um processo de reconexão com a autora que faleceu. A relação emocional que ambos tiveram, sabe ele, ecoará e se refletirá na leitura que ele faz do texto dela.

Essa concepção sublinha a dimensão formativa da literatura, na qual a interação entre autor, texto e leitor não é um fim em si mesma, mas um processo criativo que perpetuamente gera novos significados e interpretações. Adotando essa perspectiva, Iser destaca que a crítica contemporânea deve privilegiar essa relação dialética, explorando o potencial transformador inerente ao ato de leitura:

Razões históricas explicam a mudança de foco. Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego, ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente — mesmo que se esquivasse à percepção — deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano. O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo”. (Iser, 1979, p.106).

A noção do texto como uma “feitura” análoga a um “modo cosmogônico” implica que sua criação não se prende à mera imitação do real, mas sim como um ato gerador de mundos. Essa perspectiva problematiza a função mimética clássica (herdada de Aristóteles), que compreende a arte como espelho da realidade, ao sugerir que o texto não reproduz o existente, mas institui uma nova ordem de significação. A representação, nesse sentido, não se limita a copiar o mundo empírico; ela o reinterpreta, reorganizando seus elementos sob lógicas internas que obedecem a convenções estéticas, culturais e históricas. É nesse contexto que Iser recorre à teoria da representação de Ernst Gombrich (*Arte e ilusão: um estudo de psicologia da representação pictórica*, 1962), para quem a criação artística é um processo dialético entre tradição e inovação.

Gombrich (1962, p.157-244) estrutura a representação em três etapas interligadas. A primeira é a assimilação de esquemas visuais herdados — convenções técnicas, estilos e formas consagradas que o artista internaliza como repertório. Esses

esquemas são linguagens que condicionam a percepção e a expressão. Na segunda etapa, ocorre a correção crítica desses esquemas: o artista, ao confrontar as convenções com sua visão singular, as adapta, subverte ou hibridiza para representar aquilo que as formas preexistentes não capturam plenamente. A terceira etapa é a interpretação pelo espectador, que decodifica os esquemas transformados, completando o ciclo da representação. A obra só se realiza plenamente quando o espectador, ao interagir com as marcas deixadas pelo artista, atribui sentido às suas escolhas formais.

Iser adapta esse modelo à literatura, argumentando que o texto literário opera por meio de uma dinâmica triádica similar. Na primeira etapa, o autor mobiliza convenções literárias herdadas — gêneros, estruturas narrativas, intertextos — como matéria-prima para sua criação. Na segunda, intervém nessas convenções, modificando-as para articular sua visão original. Na terceira, o leitor interpreta essas intervenções, preenchendo lacunas e negociando significados a partir de seu repertório cultural e experiências pessoais. Assim como na pintura, o texto não é um produto finalizado, mas um campo de tensão entre o já estabelecido e o inovador, entre a intenção autoral e a recepção leitora. O “jogo” entre autor e leitor, portanto, é o mecanismo pelo qual o texto se mantém vivo, ressignificado a cada ato de leitura.

A distinção iseriana entre o mundo representado no texto e o mundo empírico é fundamental para entender essa dinâmica. Nenhuma descrição literária, por mais realista que seja, equivale à realidade que pretende retratar — e é justamente esse hiato que engendra os “espaços vazios”. Esses espaços não são falhas, mas estratégias textuais que demandam a participação ativa do leitor. Por exemplo, a ambiguidade deliberada na caracterização de um personagem (como Capitu em *Dom Casmurro*) força o leitor a confrontar suas próprias projeções e preconceitos, transformando a leitura em um ato de autoconfrontação. O descompasso entre texto e realidade, longe de ser uma limitação, é o motor que impulsiona a interpretação, garantindo que o sentido nunca se esgote em uma única leitura.

Iser (1979, p. 107) propõe uma classificação das relações entre significante e significado organizada em três níveis interdependentes. No âmbito extratextual, as diferenças manifestam-se, primeiramente, na relação entre o autor e o contexto sociocultural no qual ele está inserido e sobre o qual intervém por meio de sua obra. Essa dinâmica está sob a ótica da tensão entre a subjetividade criadora e as estruturas

do mundo real que a influenciam. Paralelamente, o texto estabelece diálogos com um universo externo, seja ao referenciar elementos da realidade extratextual, seja ao interagir com outros textos, gerando redes interdiscursivas que ampliam seu potencial interpretativo.

No plano intratextual, destacam-se as relações entre os elementos selecionados a partir de sistemas simbólicos e culturais preexistentes, os quais são recontextualizados na estrutura da obra. Aqui, a articulação entre esses componentes configura constelações semânticas originais, construídas pela combinação e ressignificação interna dos signos. Essa organização interna do texto cria camadas de sentido que se desenrolam para além da soma de suas partes, evidenciando a complexidade de sua estrutura.

Por fim, a interação entre texto e leitor envolve, para Iser, uma dualidade crítica: o confronto entre as expectativas, valores e experiências prévias do leitor e as demandas interpretativas impostas pelo texto; e a tensão entre o mundo representado explicitamente na obra e os limites que essa representação busca transgredir. Essa interação exige uma leitura ativa, ou seja, uma leitura na qual o leitor deliberadamente sai do seu lugar comum de espectador passivo da narrativa, e preenche as lacunas e espaços vazios do texto a partir de suas experiências empíricas, construindo sentidos singulares para cada indivíduo. Ao mobilizar essa participação, o texto questiona convenções, mas também propõe rupturas que expandem seu alcance semântico e crítico. Dessa forma, os três níveis articulam-se para evidenciar a natureza múltipla da significação, equilibrando estabilidade e transformação na relação entre linguagem, contexto e interpretação. A singularidade de cada leitura, resultante dessa interação, reforça a ideia de que o sentido se constrói do diálogo constante entre suas estruturas e a subjetividade do leitor. Assim, os três níveis articulam-se para evidenciar a natureza dialética da significação, equilibrando estabilidade e transformação na relação entre linguagem, contexto e interpretação.

A compreensão dessas distinções é essencial para desvendar a dinâmica do Jogo do Texto, um processo que se estrutura na interação e no tensionamento entre diferenças semânticas e textuais. Iser (1979, p. 108) destaca três aspectos centrais nesse mecanismo. O primeiro está na confrontação de posições dicotômicas: em cada nível textual, elementos opostos ou contrastantes são intencionalmente colocados em diálogo, seja entre perspectivas ideológicas, sistemas de valores ou estruturas

narrativas. Essa oposição não é estática; pelo contrário, funciona como um dispositivo que perturba a linearidade interpretativa, exigindo do leitor um engajamento crítico para decifrar as contradições apresentadas.

Logo temos o movimento dialético: o confronto inicial entre posições antagônicas não se encerra em um impasse, mas desencadeia um fluxo oscilatório, uma espécie de "vaivém" entre os polos em tensão. Esse dinamismo mantém a atenção do leitor, mas desestabiliza significados preestabelecidos, transformando a leitura em um processo de constante negociação. O movimento, entende-se, não busca sínteses definitivas, mas sim expor a multiplicidade de camadas interpretativas que coexistem no texto.

Por fim, ocorre a transformação contínua: à medida que o jogo textual progride, as diferenças inicialmente demarcadas como opostas começam a se interpenetrar, gerando ressignificações mútuas. O que era percebido como dicotômico revela zonas de convergência ou ambiguidade, modificando tanto as posições originais quanto a percepção do leitor sobre elas. Esse processo resulta na complexificação das dicotomias, demonstrando que a significação não é um produto final, mas um fenômeno constante e ininterrupto durante o ato da leitura.

Juntos, esses aspectos ilustram de que modo o texto funciona em um sistema sucessivo, em que antagonismos, oscilações e metamorfoses semânticas atuam em conjunto para desestabilizar interpretações unívocas. A eficácia do Jogo do Texto está justamente nessa capacidade de transformar diferenças estáticas em vetores de movimento, convidando o leitor a participar ativamente na construção — e reconstrução — dos sentidos, que se renovam a cada interação com a obra.

Wolfgang Iser, ao conceber o texto literário como um jogo, oferece uma perspectiva inovadora que redefine a tradição de representação literária. Sua teoria rompe com a visão convencional que postula uma relação direta e imutável entre texto e realidade empírica, propondo em seu lugar uma concepção processual da significação. Nesse modelo, o texto não se configura como um artefato estático portador de sentidos fixos, mas sim como um campo de interação ativa, quase como um tabuleiro, onde significados interagem, se movem e se transformam através de um diálogo constante entre três elementos fundamentais: a intencionalidade do autor (materializada nas estruturas textuais), as potencialidades semânticas do próprio texto e as operações interpretativas realizadas pelo leitor.

A chave dessa abordagem está no reconhecimento de que toda diferença textual — seja uma lacuna narrativa, uma ambiguidade semântica ou uma sugestão implícita — não constitui um defeito ou limitação, mas sim um elemento estrutural fundamental. Essas diferenças funcionam como mecanismos propulsores do jogo literário, criando espaços de indeterminação que demandam e possibilitam a participação ativa do leitor. Ao engajar-se no preenchimento dessas lacunas e na resolução dessas ambiguidades, o leitor, decodificando o texto, se torna cocriador dos seus significados.

Esse processo de negociação semântica é necessariamente aberto: os significados não são descobertos, mas construídos; não são recebidos passivamente, mas produzidos ativamente. A cada leitura, o jogo textual se renova, permitindo que novas configurações de sentido surjam a partir da mesma base material. Dessa forma, a teoria de Iser amplia nossa compreensão sobre o funcionamento da literatura, mas também ressignifica radicalmente os papéis tanto do texto quanto do leitor no processo de criação literária. O texto deixa de ser um objeto acabado para se tornar um sistema de possibilidades, enquanto o leitor se transforma de receptor passivo em agente ativo da produção de sentido. O exercício leitor é, portanto, segundo Iser, um trabalho que exige tanto engajamento — crítico e criativo — quanto o do leitor. Ideia tal que, sobretudo, converge à impressão que Lins tem do próprio ato da leitura, explicado em *Guerra Sem Testemunhas*:

Nenhuma, dentre as artes conhecidas, exige do apreciador mais que a literatura. Todas, para serem retamente julgadas, implicam em certa preparação: informes sobre a história da arte e evolução dos estilos, experiências anteriores, sensibilidade exercitada, noção dos cânones. Tais obras, porém, se oferecem: não solicitam, do público, um pacto dinâmico. Contemplar uma escultura, um vitral, um afresco, ouvir um concerto, são atos bem mais simples e menos exigentes que a leitura de um livro, essa viagem não realizável, inclusive, sem um determinado grau de concentração. Outras condições, desta decorrentes: ver, no ato de ler, uma necessidade normal do ser humano, indispensável à vida interior, com o que exigirá do livro a mercê de elevá-lo por cima de todas as coisas e de revelar seu espírito a si mesmo, tornando-o mais sensível a tudo que existe. (Lins, 1974, p.97)

O conceito de jogo, para Iser, apresenta uma dualidade intrínseca. Por um lado, ele dissolve dicotomias tradicionais, como aquelas entre autor e leitor ou entre texto e contexto. Por outro, preserva essas dicotomias ao colocá-las em constante tensão, promovendo um confronto produtivo entre elas. Essa tensão é essencial, pois impulsiona o processo interpretativo, tornando o texto um espaço de possibilidades

em vez de um repositório de verdades fixas. Assim, o jogo textual não é avaliado pelo resultado que produz, mas pelas estratégias que organiza e pelos movimentos que desencadeia no ato de leitura. Nesse contexto, o jogo literário se desdobra em camadas de interação. Primeiramente, o autor cria um esquema textual que sugere caminhos interpretativos sem defini-los rigidamente. Em seguida, o leitor, por meio de sua participação ativa, realiza o texto ao preencher suas lacunas e dar sentido às suas ambiguidades. Finalmente, há uma camada reflexiva, onde o leitor avalia e reconstrói o significado, estabelecendo uma relação entre o que o texto oferece e o que ele, como intérprete, contribui. Essa interação contínua faz com que o texto literário se mantenha vivo, adaptando-se a novos contextos históricos e culturais, e garantindo que cada leitura seja única.

Segundo Iser (1979, p.109), o texto literário se configura como um espaço de interação que pode ser analisado em três dimensões inter-relacionadas. A primeira delas é o nível estrutural, que corresponde à organização formal da obra, mapeando os elementos constitutivos do texto e as relações entre eles. Esta é a dimensão em que se estabelecem os parâmetros básicos do jogo textual, definindo tanto seus limites quanto suas possibilidades de interação. Funciona como uma espécie de "tabuleiro" onde se desenrolará a dinâmica literária, fornecendo a estrutura necessária para que o jogo de significados possa se iniciar.

A segunda dimensão é o nível funcional, que examina os objetivos e propósitos do texto literário. Neste plano, a atenção se volta para as intenções comunicativas do autor e para os mecanismos através dos quais o texto orienta e estimula a participação do leitor. Aqui se analisam as estratégias narrativas que convidam o leitor a preencher os chamados "espaços vazios" do texto - lacunas, ambiguidades e sugestões que demandam uma atitude ativa de construção de sentido. Este nível revela como o texto, longe de ser um objeto passivo, se constitui como um sistema de estímulos que guiam e, ao mesmo tempo, libertam a imaginação interpretativa do leitor.

Por fim, o nível interpretativo aborda as questões mais profundas sobre a natureza e o propósito do Jogo do Texto. Ao indagar por que jogamos e por que precisamos jogar, esta dimensão conecta a experiência literária com aspectos fundamentais da condição humana. Neste plano, o texto deixa de ser analisado apenas em seus aspectos técnicos para se revelar como um dispositivo antropológico de produção de sentido. A interação com a obra literária ultrapassa assim o âmbito

estético para se tornar uma forma de reflexão sobre nossa própria identidade e existência. É neste nível que o jogo textual manifesta todo o seu potencial.

Ao estabelecer o texto como um jogo de produção de significados, Wolfgang Iser (1979, p.113) adota a nomenclatura de estratégias fundamentais propostas por Roger Caillois, que permitem a formulação de diferentes tipos de jogos. Essas estratégias são aplicadas à dinâmica textual para explorar as interações entre autor, texto e leitor. O *agon* constitui a primeira dessas estratégias, configurando um espaço de embate ideológico onde sistemas de valores concorrentes se confrontam. Nesta modalidade, o texto não se limita a apresentar contradições, mas estrutura um campo de embates que exige do receptor um exercício constante de avaliação e escolha. As dicotomias textuais funcionam como gatilhos para a reflexão crítica, transformando o ato de ler em um processo de mediação entre perspectivas divergentes.

Na *alea*, a imprevisibilidade assume o protagonismo como princípio estruturante. Através de combinações inusitadas de elementos textuais e rupturas com padrões semânticos, a obra literária produz efeitos de estranhamento sistemático. Essa estratégia desestabiliza as expectativas habituais de leitura, criando zonas de indeterminação que solicitam do receptor uma postura de abertura para o novo. O caráter lúdico do *alea* está precisamente nessa capacidade de surpreender, de subverter o previsível para gerar significações inéditas.

A mímese (*mimicry*) opera através de um duplo movimento ilusionista. Por um lado, pode construir representações tão coerentes que induzem à suspensão voluntária da descrença; por outro, pode expor deliberadamente seus próprios artifícios, tornando visíveis os mecanismos de construção ficcional. Em ambos os casos, coloca em questão os limites entre realidade e representação, convidando o leitor a refletir sobre os processos através dos quais atribuímos veracidade às narrativas. Essa estratégia revela como a literatura pode simultaneamente criar e desconstruir mundos possíveis.

A *ilinx* representa o grau máximo de subversão das estruturas convencionais. Através da desestabilização radical das categorias narrativas e da dissolução das fronteiras entre elementos textuais, produz um efeito de vertigem interpretativa. Essa estratégia carnaliza as hierarquias tradicionais do texto, colocando em xeque noções estabelecidas de coerência e ordenação. O resultado é uma experiência de

leitura que remodela os parâmetros habituais de compreensão, abrindo espaço para formas alternativas de organização significativa.

Essas quatro estratégias — *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx* — não atuam isoladamente, mas combinam-se de maneiras variadas em cada obra literária. Sua articulação produz o que poderíamos chamar de "assinatura lúdica" do texto, um conjunto característico de operações que definem seu modo específico de engajamento interpretativo. A teoria de Iser, ao integrar essas categorias, oferece um instrumental analítico preciso para compreender como os textos literários organizam suas estruturas de recepção e significação. Portanto, Wolfgang Iser observa que, na prática literária, as estratégias de jogo textual raramente aparecem de forma pura ou isolada. O que frequentemente ocorre são combinações e interpenetrações entre essas modalidades, gerando configurações híbridas que enriquecem a experiência de leitura. Quando diferentes estratégias se articulam, surgem novas possibilidades de engajamento com o texto, cada uma com características singulares que modificam a relação entre obra e receptor.

Um caso particularmente revelador é a combinação entre *ilinx* e *agon*, que pode produzir resultados diametralmente opostos dependendo de qual estratégia assume a predominância. Na primeira variação, onde o *ilinx* se sobrepõe, o debate de ideias e valores perde seu caráter substantivo para se tornar uma espécie de simulacro. Os termos da discussão são progressivamente desestabilizados, levando o leitor a questionar os próprios pressupostos que fundamentam o conflito apresentado. A obra passa então a operar em um registro metalinguístico, onde o que está em jogo não são mais as posições em disputa, mas a impossibilidade do texto de estabelecer qualquer posição estável.

Já quando o *agon* prevalece sobre o *ilinx*, ocorre um fenômeno distinto: a subversão das estruturas complexifica o debate. A desestabilização das categorias tradicionais abre espaço para nuances e diferenciações que enriquecem a controvérsia inicial. Neste caso, o caráter vertiginoso do *ilinx* não anula as dicotomias, mas as multiplica, criando uma rede mais sofisticada de oposições e mediações. O texto assim alcança um grau superior de complexidade ideológica, onde as contradições não se resolvem, mas se desdobram em novas problematizações.

Esses exemplos demonstram como a combinação de estratégias pode gerar efeitos qualitativamente diferentes da simples soma de suas partes isoladas. As

interações entre *ilinx* e *agon* revelam especialmente como um mesmo par de elementos pode produzir resultados antagônicos — desde a desconstrução radical dos termos do debate até sua sofisticação máxima. Esse princípio de combinação e predominância se aplica igualmente a outras misturas possíveis entre as quatro estratégias básicas, configurando um verdadeiro sistema de possibilidades interacionais que explica em parte a riqueza e variedade das experiências literárias.

Iser ainda aponta que essas estratégias podem ser invertidas. O autor pode “jogar contra” suas intenções iniciais, perturbando as expectativas previamente estabelecidas por ele mesmo. Essa flexibilidade nas estratégias aponta o potencial semântico quase caleidoscópico do jogo textual, que, em perpétuo movimento, se transforma continuamente. Assim, o texto literário comunica, e também estimula a reflexão e a reavaliação de valores e perspectivas.

Em síntese, podemos entender que o significante, deliberadamente fragmentado pelo autor no texto, e os esquemas intencionalmente invertidos ou subvertidos, criam lacunas que se consolidam no espaço onde o Jogo do Texto ocorre. Esse espaço e permite e estimula a interação ativa do leitor, instigando a produção de significado por meio de uma troca constante entre os elementos do texto e quem o recebe.

Iser propõe uma distinção fundamental na organização dos jogos textuais, baseada na natureza das regras que os estruturam. O primeiro modelo opera através de regras reguladoras, onde o texto se apoia em convenções claramente definidas que estabelecem parâmetros reconhecíveis para o leitor. Nesta configuração, a obra literária mantém um diálogo estreito com tradições culturais e expectativas consolidadas, oferecendo um terreno familiar onde as interpretações seguem caminhos previsíveis (leitura passiva). Este tipo de estrutura tende a reforçar sistemas de significado já estabelecidos, permitindo que o leitor navegue pelo texto com base em referenciais conhecidos.

O segundo modelo, fundamentado em regras *aparentemente* aleatórias, representa uma abordagem radicalmente distinta. Aqui, o texto deliberadamente rompe com padrões de voz narrativa, introduzindo elementos de imprevisibilidade que desestabilizam as antecipações do leitor. Esta arquitetura textual privilegia a inovação sobre a tradição, criando zonas de indeterminação que exigem abordagens interpretativas mais flexíveis. As lacunas e ambiguidades propositais funcionam como

convites para que o receptor explore conexões inusitadas, recombinando elementos textuais de maneiras autênticas a cada leitura.

A dualidade entre conservação e ruptura pode revelar a dupla face da literatura como instituição cultural. Por um lado, serve como mecanismo de preservação de valores e formas de compreensão compartilhadas; por outro, atua como laboratório para experimentações que questionam e expandem os limites do pensável. A tensão entre esses polos não constitui uma oposição estanque, mas sim um espectro móvel onde diferentes obras ocupam posições variadas. O que se desenrola a partir dessa perspectiva é uma compreensão da literatura como sistema vivo, capaz simultaneamente de manter continuidades essenciais para a comunicação cultural e de fomentar inovações que revitalizam seu repertório expressivo, estabelecendo assim um diálogo com a ideia da literatura como uma leitura sincrônica do passado, conceito já explorado anteriormente neste estudo.

A combinação entre as estratégias básicas (*agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*) e esses dois modelos de regulação produz um campo semântico extraordinariamente rico. Cada texto literário configura seu próprio equilíbrio entre convenção e transgressão, entre padrões reconhecíveis e rupturas criativas. É precisamente nesta negociação permanente que está a vitalidade da experiência literária — na capacidade de articular o conhecido e o novo de maneiras que tensionam e ampliam nossos horizontes de compreensão. A teoria de Iser, ao mapear esses mecanismos, oferece ferramentas valiosas para analisar como os textos organizam suas estruturas de significação e como convidam seus leitores a participar desse jogo sempre renovado entre tradição e invenção.

2.3 AS NARRATIVAS DE ENCAIXE

A concepção do texto como um jogo de produção de significados pode remeter à existência de uma narrativa implícita, um subtexto que se desenvolve em paralelo à trama principal. Essa ideia encontra ressonância na teoria do iceberg de Ernest Hemingway (*The Art of Short Story*, 1990), segundo a qual apenas uma fração da narrativa é explicitamente apresentada, enquanto a maior parte permanece submersa, sugerida, mas não declarada. O poder narrativo, nesse sentido, está justamente no

que é omitido, no que o leitor deve inferir a partir dos indícios dispersos ao longo do texto.

Ricardo Piglia explora essa dualidade em *Formas Breves* (1999, p. 89), em que propõe, em suas reflexões sobre o conto, que toda narrativa curta constrói duas histórias simultâneas: uma visível, explícita, e outra secreta, que se articula de maneira sutil, quase imperceptível. Essa segunda história não apenas complementa a primeira, mas funciona como sua estrutura oculta, conferindo densidade e complexidade ao relato. O que define a qualidade do conto, segundo Piglia, é justamente a maneira que a narrativa subjacente é insinuada — seja por meio de elipses, detalhes aparentemente insignificantes ou ambiguidades calculadas.

Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas* (1970), aborda um mecanismo análogo ao descrever a ideia de narrativas de encaixe, nas quais uma história se insere dentro de outra, estabelecendo relações intrínsecas entre diferentes camadas de significado. O que essas perspectivas compartilham com a ideia do texto como jogo é a noção de que a potência de uma narrativa está tanto no que é expresso quanto no que é silenciado. O subtexto, ao dialogar com a superfície do texto, exige do leitor um engajamento interpretativo, transformando a leitura em um processo de descoberta progressiva. Assim, o texto literário sobressai sua função representativa, tornando-se um campo aberto a leituras plurais, onde significados se sobrepõem e se desdobram além do imediatamente visível:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que unia nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (Todorov, 1970, p.123)

Todorov, em sua análise de *As Mil e Uma Noites*, desenvolve o conceito de narrativa encaixante e narrativa encaixada, demonstrando que a relação entre ambas vai além de um simples recurso formal. Ele argumenta que o encaixe narrativo não é meramente um artifício estilístico, mas uma estratégia estrutural essencial para sustentar a lógica interna do texto.

A eficácia desse mecanismo depende de uma distinção funcional entre as narrativas. Se os mesmos personagens e eventos se repetem tanto no nível encaixante quanto no encaixado, uma das camadas perde sua razão de ser, tornando-se supérflua. Para que o encaixe funcione, cada narrativa deve desempenhar um

papel distinto, contribuindo de maneira singular para o todo. A história principal (encaixante) estabelece o contexto e a motivação, enquanto as narrativas secundárias (encaixadas) desenvolvem temas, aprofundam conflitos ou introduzem perspectivas alternativas. Dessa forma, nenhuma das camadas é autossuficiente; seu valor surge justamente da maneira como se articulam.

A estrutura das narrativas de encaixe organiza o relato enquanto reforça sua tese central. Em *As Mil e Uma Noites*, por exemplo, o encaixe das histórias dentro da moldura principal — em que Sherazade conta contos para adiar sua execução — não é apenas um exercício de estilo. Ele reforça a ideia de que a narrativa é um ato de perduração, onde cada história dentro da história prolonga a vida da narradora e, ao mesmo tempo, justifica sua existência. O encaixe, portanto, não é um ornamento, mas um elemento constitutivo que confere coerência e profundidade ao texto.

A análise de Todorov sobre o fenômeno do encaixe narrativo demonstra que essa técnica não se limita a uma estrutura composicional, e constrói na obra um sistema complexo em que diferentes níveis textuais estabelecem relações de interdependência semântica. Nesse sistema, o sentido se constrói a partir da articulação entre as camadas narrativas, que dialogam entre si de maneira orgânica.

A recorrência desse recurso em diversas tradições narrativas levanta questões sobre sua função estrutural e simbólica. Todorov sugere que a resposta está na natureza autorreflexiva da narração. A narrativa encaixante não opera simplesmente como um molde para histórias secundárias, mas assume o papel de uma metanarrativa – um discurso que tematiza o próprio ato de narrar.

Por outro lado, a narrativa encaixada desempenha uma função dupla: enquanto microcosmo da trama principal, ela condensa e metaforiza seus temas centrais; simultaneamente, como extensão da moldura narrativa, atua como seu complemento e contraponto. Esse duplo movimento permite que o texto explore suas próprias estruturas de significação, criando um efeito de reverberação em que cada nível narrativo ilumina e modifica a compreensão dos demais. O encaixe, portanto, constitui um mecanismo pelo qual a obra expõe e examina seus próprios fundamentos narrativos.

O conceito de encaixe narrativo também se relaciona ao de *mise en abyme* (ou "narrativa em abismo"), proposto por André Gide. Esse termo remete à ideia de uma estrutura vertiginosa, em que "histórias contam histórias" de maneira reflexiva e até

possivelmente infinita. A *mise en abyme* cria um efeito de profundidade narrativa, causando uma certa vertigem no leitor, e ampliando a percepção sobre a obra.

A vertigem, dentro da abordagem proposta por Gide, dialoga diretamente com os encaixes narrativos analisados por Todorov. Em ambos os casos, as histórias não se limitam a uma hierarquia rígida entre narrativa encaixante e encaixada. Pelo contrário, elas se revelam codependentes, funcionando simultaneamente como moldura e conteúdo. Cada história, ao mesmo tempo que é parte integrante de outra maior, também se desdobra como o ponto de origem de novas camadas narrativas. A interdependência causada permite, portanto, que todas as narrativas envolvidas participem da construção de um sentido mais amplo e completo. Nesse sistema, cada nível narrativo espelha e aprofunda o outro, contribuindo para uma experiência de leitura que continuamente expande o campo interpretativo.

A convergência entre os pressupostos teóricos de Todorov e Gide sobre narrativas encaixadas e a estrutura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* torna-se evidente ao examinar a relação entre as duas camadas diegéticas do romance. A narrativa do Professor, que analisa o manuscrito de J.M.E., e a história de Maria de França, contida nesse manuscrito, estabelecem uma interdependência funcional que redefine a hierarquia entre texto principal e subsidiário. A análise crítica do Professor comenta a obra de J.M.E., tornando-a materialmente presente através de citações e referências, transformando-a de entidade virtual em componente ativo da narrativa. Simultaneamente, a existência da análise depende inteiramente da pré-existência do manuscrito, ainda que este só se revele fragmentariamente por meio da mediação interpretativa. Essa circularidade estrutural impede que qualquer uma das narrativas opere autonomamente, já que cada uma serve simultaneamente como fundamento e desdobramento da outra. A especificidade dessa relação — em que a moldura (análise) e o conteúdo (manuscrito) se condicionam mutuamente — exige uma precisão terminológica para evitar ambiguidades, motivo pelo qual adotaremos o termo "narrativa encaixada" para designar o texto de J.M.E., diferenciando-o da narrativa que o circunda e o sustenta.

2.4 DIALOGISMO E FORMAÇÃO DE SENTIDO CONTRIBUTIVO

O conceito de dialogismo, desenvolvido pelo linguista russo Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), é uma das chaves mais importantes para a compreensão das dinâmicas da linguagem e da literatura. Para Bakhtin, a linguagem não é uma ferramenta neutra e estática, e sim um espaço vivo onde múltiplas vozes se encontram, se confrontam e se constroem mutuamente. O dialogismo é o construto que explica como as interações e os intercâmbios entre textos, entre vozes de diferentes contextos históricos e sociais, são elementos fundamentais para a produção de sentido na literatura. Bakhtin postula que a comunicação, seja ela verbal, escrita ou simbólica, é sempre uma troca, e o significado de um enunciado só pode ser compreendido quando colocado em diálogo com outros enunciados, outros discursos, outras vozes que o antecedem e o sucedem. Nesse sentido, a literatura é vista como uma rede de significações em constante formação e transformação, em que o sentido de uma obra nunca é final nem absoluto, mas está sempre em aberto, dependendo da leitura e da interpretação realizadas pelo leitor e da conversa contínua com outras obras.

Bakhtin argumenta que a literatura e a linguagem não são, portanto, um monólogo, mas um diálogo. Esse diálogo se estende para fora da obra em si, alcançando a sociedade, a cultura e a história. Ele propõe que toda obra literária está imersa em um campo de tensões entre vozes que refletem diferentes perspectivas e experiências do mundo. A linguagem de um autor não é autossuficiente; ela se alimenta de outras vozes, sejam elas de outros autores, de tradições literárias ou de discursos sociais mais amplos. Ao afirmar que o autor dialoga com a tradição literária, Bakhtin redefine a própria função da obra de arte: ela não é um produto isolado, mas sim um acontecimento inserido em um contexto de múltiplas influências e interações.

Bakhtin propõe o dialogismo como princípio fundamental da linguagem literária, manifestando-se através de diferentes estratégias textuais que evidenciam a natureza interdiscursiva da produção de sentido. Entre essas manifestações, destacam-se três formas particularmente significativas: a polifonia, a estilização e a paródia, cada uma demonstrando mecanismos específicos de interação entre vozes e discursos no interior do texto.

A polifonia representa talvez a expressão mais radical do pensamento bakhtiniano, caracterizando-se pela coexistência de múltiplas consciências autônomas dentro de uma mesma obra literária. Esse conceito, desenvolvido a partir

da análise da obra de Dostoiévski, pressupõe que cada personagem ou voz narrativa mantém sua integridade ideológica, sem subordinação a uma instância autoritária que unifique ou resolva suas contradições. Nas narrativas polifônicas, diferentes cosmovisões entram em contato sem que uma prevaleça sobre as outras, criando um campo de tensão permanente onde valores e perspectivas se confrontam. Essa multiplicidade de vozes reproduz a complexidade do mundo social e constitui a própria essência do fenômeno literário como espaço onde nenhum discurso pode pretender hegemonia absoluta.

A estilização configura-se como um processo dialógico mais sutil, no qual o autor estabelece uma relação complexa com tradições estilísticas anteriores. Mais do que mera reprodução de formas consagradas, a estilização implica uma releitura criativa que ressignifica o material herdado. Esse procedimento permite que o texto contemporâneo dialogue criticamente com seus antecedentes, incorporando suas características formais ao mesmo tempo que as submete a novas perspectivas. O resultado é uma espécie de dupla consciência estilística, onde o estilo original permanece reconhecível, mas transformado pelo contexto atual de enunciação. Esse mecanismo demonstra como a literatura se constitui como tradição viva, constantemente reinterpretada e renovada através de sucessivas apropriações criativas.

Entre os recursos dialógicos, a paródia destaca-se por seu caráter explicitamente crítico e desestabilizador. Ao recontextualizar textos ou discursos preexistentes, a paródia expõe suas contradições internas, seus pressupostos ideológicos ou suas limitações estéticas. Esse procedimento vai além da simples imitação cômica, constituindo-se como forma sofisticada de comentário cultural que revela a historicidade de toda produção textual. A eficácia paródica está em manter um equilíbrio delicado entre reconhecimento do original e distanciamento crítico, criando um efeito de estranhamento que permite ao leitor perceber convenções e valores que, no texto parodiado, apareciam como naturais ou incontestáveis.

Como dimensão estrutural do dialogismo, a carnavalização textual configura-se em Bakhtin (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, 1963) como um procedimento composicional que transplanta para a literatura a lógica subversiva do carnaval, reorganizando o discurso através de quatro operadores fundamentais: a inversão das relações de poder (onde figuras marginalizadas ascendem à sabedoria), a mistura

deliberada de registros (sagrado/profano, sublime/grotesco), a profanação ritualística (blasfêmias, degradação de símbolos de autoridade) e a corporalidade exagerada (funções biológicas, deformações cômicas). Esses recursos criam uma zona de contato liminar no texto, materializada em cenotopias carnalizadas (praças públicas, tavernas), situações de crise e gêneros seriocômicos, onde convenções são desmontadas e o riso assume função desdogmatizadora. Em Dostoiévski a carnavalização textual permite que conflitos ideológicos irreduzíveis eclodam em espaços-tempo de exceção, desestabilizando discursos oficiais através da polifonia das vozes em confronto e transformando o riso em mecanismo epistemológico que expõe a relatividade das verdades monolíticas..

Esses mecanismos ilustram de maneiras distintas como o dialogismo opera na literatura, recusando qualquer concepção estática ou monológica da criação artística. Em conjunto, demonstram que o texto literário funciona como arena onde diferentes temporalidades, discursos e visões de mundo entram em contato, transformando cada obra num ponto de interseção de múltiplas tradições e possibilidades expressivas. Essa perspectiva revela a literatura como prática cultural profundamente enraizada na história, mas sempre aberta à reinvenção e ao questionamento crítico.

Além disso, o dialogismo não se limita à escrita ou à produção literária, mas também se estende ao papel do leitor. Bakhtin enfatiza que o significado de uma obra não é algo fixo e imutável, mas está sempre em negociação, dependendo da interpretação do leitor e do contexto em que a leitura ocorre. O leitor, assim, não é um espectador passivo, mas um participante ativo no processo de criação de significado. Esse processo de leitura ativa transforma a obra, pois o leitor traz consigo sua própria bagagem de experiências, conhecimentos e expectativas, o que influencia sua interpretação do texto.

O dialogismo de Bakhtin oferece uma visão da literatura como um campo de interações sociais e culturais, onde múltiplas vozes, discursos e influências se encontram e se confrontam. A literatura, portanto, não é apenas uma expressão individual de um autor, mas um espaço coletivo de comunicação e troca. Isso nos leva a entender a linguagem como um fenômeno social, em que os significados são sempre construídos em diálogo com outros significados e com o mundo que nos cerca. O dialogismo, assim, revela a complexidade e a vitalidade da literatura, convidando-nos

a reconhecê-la como um campo aberto, em constante transformação, em que as vozes do passado e do presente se entrelaçam e se renovam continuamente.

3. A METAFICÇÃO AUTOCONSCIENTE DE *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Neste capítulo, procederemos a uma análise detalhada de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, fundamentando-nos nos referenciais teóricos previamente discutidos no corpo desta pesquisa. A obra será examinada à luz das abordagens críticas que orientam nosso estudo, com especial atenção às suas complexidades narrativas, estruturas metatextuais e diálogos intertextuais, conforme delineados nas etapas anteriores. Essa análise buscará evidenciar como a articulação entre teoria e prática literária enriquece a compreensão da obra e contribui para uma leitura mais profunda de seus elementos estéticos e temáticos.

3.1 UM PARALELO ENTRE A HISTÓRIA DA CRÍTICA LITERÁRIA E *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*.

A análise de Leyla Perrone-Moisés sobre a história da crítica literária oferece um arcabouço teórico relevante para examinar as relações entre as proposições de *Altas Literaturas* e a produção ficcional de Osman Lins. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a estrutura narrativa já anuncia essa interlocução: a obra configura-se como um extenso diário em que o protagonista, diante do manuscrito deixado por J.M.E., debate-se entre a tentação de decifrá-lo e o temor de reduzi-lo a uma leitura unívoca. Esse dilema inicial introduz o conflito central do personagem, mas também ecoa questões à reflexão sobre se a crítica deve equilibrar rigor analítico com reconhecimento da pluralidade inerente ao texto literário.

A hesitação do protagonista em relação ao manuscrito de J.M.E. reflete uma tensão entre o desejo de desvendar sentidos e a consciência de que toda interpretação envolve necessariamente seleção e redução. Essa dualidade encontra paralelo nas discussões de *Altas Literaturas* sobre a função do crítico, visto não como árbitro de significados, mas como mediador que explicita camadas de sentido sem esgotar a potência polissêmica da obra. No romance de Lins, a materialidade do manuscrito – com suas rasuras, lacunas e ambiguidades – reforça a ideia de que o texto literário de Lins resiste a leituras totalizantes, exigindo do intérprete engajamento ativo diante do que permanece indecifrável.

Ao estruturar sua narrativa em torno desse manuscrito enigmático, Lins parece dialogar com a noção de que a literatura se constrói na dialética entre intenção autoral e recepção crítica. O ato de analisar o texto dentro do romance torna-se, assim, metáfora do processo interpretativo em si: uma operação sempre provisória, marcada por avanços e recuos, em que cada descoberta revela novas zonas de sombra. A relação entre o protagonista e o manuscrito de J.M.E. ainda evidencia outra preocupação compartilhada por Lins e Perrone-Moisés: o estatuto ambíguo da autoridade no âmbito literário. Enquanto o personagem oscila entre veneração e incompreensão em relação à autora do manuscrito, o romance questiona implicitamente a hierarquia entre criador e intérprete.

Ao integrar as camadas de discussão sobre autoria em sua arquitetura narrativa, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* performatiza os desafios históricos que vigoravam no ambiente da crítica literária de sua época, como os analisados por Perrone-Moisés. Cada hesitação do protagonista, cada detalhe material do manuscrito e cada ambiguidade textual convertem-se em elementos que convidam à reflexão sobre os limites e possibilidades da prática crítica – tema que, longe de restringir-se ao plano metaficcional, mantém estreita sintonia com debates contemporâneos sobre epistemologia da interpretação literária.

A resistência do Professor à análise crítica surge do seu vínculo afetivo com a autora do texto que examina, relação marcada por intensa proximidade que ele próprio reconhece como potencial obstáculo à imparcialidade. Seu receio fundamenta-se na suspeita de que a intimidade com a obra e sua criadora possa comprometer o distanciamento necessário ao exercício crítico, transformando a interpretação em projeção de sentimentos pessoais. Tal conflito entre afeto e rigor metodológico revela-se como manifestação concreta de um debate teórico amplo, já observado como fenômeno recorrente na história da crítica literária: os limites da objetividade na crítica literária quando mediados por relações intersubjetivas complexas.

A tensão entre engajamento emocional e postura analítica, central na construção do personagem, ecoa preocupações presentes tanto na ficção de Osman Lins quanto nas reflexões de Leyla Perrone-Moisés sobre a natureza da interpretação literária. Para ambos, a crítica não é uma atividade neutra, mas uma prática situada entre protocolos metodológicos e condicionantes afetivos ou culturais. No caso específico do Professor, a hesitação em analisar o texto da autora com quem mantém laços

Íntimos explicita o paradoxo de todo ato interpretativo: a necessidade simultânea de envolvimento com o objeto estudado e de mediação crítica que evite a fusão identitária entre analista e analisado. A angústia do Professor ilustra assim o delicado equilíbrio exigido pelo ofício crítico: como preservar a integridade analítica sem renunciar à sensibilidade necessária para capturar as nuances do texto literário?

Na arquitetura da narrativa, esse impasse transforma-se em dispositivo metaficcional que turva as fronteiras entre criação e interpretação. A relação do personagem com a autora e sua obra funciona como espelho das tensões inerentes ao próprio processo de leitura crítica, onde afeto e razão, admiração e questionamento coexistem em permanente negociação. Tal configuração sugere que a recusa inicial do Professor em analisar o texto não deriva de mera fragilidade metodológica, mas de uma consciência aguda dos riscos envolvidos em reduzir a complexidade literária a esquemas interpretativos rígidos.

Ao articular esse conflito, a obra propõe uma reflexão sobre os pressupostos éticos da crítica literária, tensionando noções tradicionais de neutralidade científica e desvelando a natureza necessariamente situada de toda prática interpretativa. Essa problematização alinha-se às investigações de Perrone-Moisés sobre a impossibilidade de separação radical entre sujeito e objeto no campo dos estudos literários, apontando para a necessidade de modelos críticos que reconheçam a parcialidade constitutiva do ato interpretativo sem abdicar de critérios analíticos consistentes.

Por outro lado, o Professor também vê na análise da obra uma possível via de cura emocional. Ao focar exclusivamente no texto, e não na autora, ele acredita que pode superar o peso emocional de sua memória afetiva de J.M.E., transformando a análise em um processo de distanciamento e ressignificação, como podemos ver à seguir:

Adverte-me, em compensação, o lado negativo do que podia ser uma vantagem: minha intimidade com a autora. O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de memória e de motivos obscuros) (Lins, 1976, p.10).

Sob a perspectiva da historiografia literária, podemos observar pontos em comum temáticos à mesma nas primeiras dez páginas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, que revelam a marca distintiva da metanarrativa autoconsciente que permeia a fase final da obra de Osman Lins. Essa fase, iniciada com *Nove, Novena* (1966),

aprofundada em *Avalovara* e culminando nesta última obra, evidencia um caráter crítico em sua narrativa, na estruturação e nos temas centrais que explora.

Tal abordagem pode ser atribuída ao fruto da influência do movimento acadêmico que se opunha ao *New Criticism* — ou nova crítica literária — surgido na década de 1920. O movimento referido, portanto, ganha força nos anos 1970, momento em que o exercício da crítica literária por escritores se torna uma característica marcante da modernidade. Nesse contexto, a prática crítica não é mais um domínio exclusivo dos críticos literários, mas uma ferramenta fundamental para os próprios autores. Por meio da leitura crítica de obras e autores do passado, o escritor moderno busca dialogar com a tradição, mas também orientar e refinar sua própria produção literária.

Leyla Perrone-Moisés argumenta que a história literária tem enfrentado um processo de declínio ao longo dos anos, um fenômeno que podemos encontrar produto em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, particularmente na construção do narrador-protagonista. O personagem é retratado como um docente de história natural que busca, a todo custo, manter sua paixão pela literatura à margem de sua atuação acadêmica. Desde as primeiras páginas, ele se depara com um dilema: a validade de seu ensaio crítico sobre a obra de Julia Markezim Enone, autora com quem teve uma relação íntima, como podemos ver em:

Creio então necessário perguntar — levando ainda em conta o que me dizia A.B. — se não errarei em desprezar um conceito igualmente firmado nos estudos literários e na publicidade da faiança de Delf, ocupando-me de Julia Markezim Enone (ou melhor, do seu livro), eu, que não só sabia e sei o seu nome, como ouço repetir-se tantas vezes em mim, dando que fomos amantes. Não estará o meu depoimento desde já condenado a parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir, devido à minha antiga condição, em “relações estereotipadas de admiração ou confiança?” [...] Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém? [...] Além do mais, estando eu longe de ser — e do desejo de ser — um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente (Lins, 1976, p.11)

O Professor teme que sua proximidade emocional com J.M.E. comprometa a objetividade de sua análise, “infectando” seu texto com um subjetivismo incompatível com as normas acadêmicas. Contudo, ele logo decide seguir adiante com o ensaio, argumentando que seu objetivo não é acadêmico. Para ele, a obra de J.M.E. não se limita ao campo científico (ao qual ele, em sua atuação profissional como professor, se dedica de maneira fria e metódica), constituindo-se antes como uma manifestação

artística autêntica — uma marca deixada no mundo por uma mulher que ele amou e que agora está morta. O professor ainda argumenta que o seu distanciamento acadêmico e a aproximação emocional para com o texto abre espaço e campo para uma análise versada em paixão e sentimento, características que, segundo o autor, são intransmissíveis, pelo menos sob o ato do magistrado:

Já deveria ter revelado que, não exatamente por cálculo, escapei ao “papel ambíguo e mal definido” de lecionar literatura, fantasia tão comum em tipos como eu e a quem nem mesmo o excelente A.B. escapou. Foi ele quem me disse, há dias: “Quando, no intento de harmonizar trabalho e festa, os que encontram nos livros motivo de prazer cedem à tentação de ensinar o que, neles, leitores, é menos um saber que uma vivência, estão perdidos”. Tem razão. O magistério, para ser devidamente exercido [...] implica o 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 falto de alegria. [...] Mas — diverso, nisto, dos que ocupam as cadeiras de letras — o lente de botânica ou de zoologia não cede ao impulso de querer inocular, em espíritos quase sempre voltados para outras direções, o que há de menos transmissível: uma paixão (Lins, 1976, p.79)

No curso de suas reflexões, vemos que o Professor rejeita a concepção de que o autor é uma figura ausente e que o texto, por sua vez, se sustenta de forma autônoma. Ele compreende que a literatura é uma criação intrinsecamente ligada à materialidade humana e às suas possibilidades de significação propostas pelo autor.

Leyla Perrone-Moisés destaca a afirmação de que a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente. Tal afirmação sublinha a natureza dinâmica da obra literária, que consiste em uma constante releitura e requalificação do passado à luz dos valores e perspectivas do presente. Nesse sentido, a literatura funciona como um diálogo entre temporalidades, resignificando tradições e obras anteriores para gerar novos significados contemporâneos. O escritor é, ao mesmo tempo, o historiador e o agente de sua própria linguagem, evidenciando o papel do autor como mediador entre os textos do passado e a realidade presente. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins explora esse conceito de maneira múltipla: A interligação entre textos de diferentes temporalidades manifesta-se também no ensaio metanarrativo que o Professor desenvolve ao longo do romance. O protagonista se debruça sobre o manuscrito de Julia Marquezim Enone, ao mesmo tempo em que reflete sobre sua própria prática crítica. O texto, embora estruturalmente fragmentado e marcado por uma intensa metanarratividade, mantém uma tensão constante entre os moldes

narrativos e os simulacros de um ensaio acadêmico, especialmente nas páginas iniciais.

Dessa forma, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* exemplifica como a literatura pode simultaneamente construir um diálogo com obras passadas e projetar-se para além de seu tempo, evidenciando a complexa interdependência entre ficção, crítica e história literária. Vemos um exemplo no trecho destacado:

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor — ou cúmplice — um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorrem. Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diário imaginados por Goethe (Werther), por Machado de Assis (Memorial de Aires), por Gide (Sinfonia Pastoral) ocupavam-se todos de mulheres — de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes —, enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais (Lins, 1976, p.14).

Pound (1970) afirma que a literatura é uma novidade que “permanece nova”. Uma leitura do passado com uma visão crítica do presente. Pound é também citado diretamente em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*:

Não resvalarei no engano de “discutir o poeta e não o poema”, com o que evito a clássica condenação do lúcido Pound. Mas não exigirei de mim, também, no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca. Só o meu pudor, caso não o vença, e alguma delicadeza limitarão a franqueza do meu trabalho — análise ou, quem sabe, simples depoimento —, a que decerto não falte uma nota elegíaca. (Lins, 1976, p.13)

Na perspectiva sincrônica da escritura como um processo interminável e da leitura como uma articulação do passado sob a ótica do presente, Michel Butor (1974) afirma que escrever é, essencialmente, "continuar". Ou seja, todas as obras do passado podem ser vistas como inacabadas, fragmentos que clamam por uma completude ideal situada em um futuro sempre por vir. Dessa forma, o escritor, ao produzir sua obra, contribui para uma grande construção coletiva e ininterrupta. Esse processo pode ser inconsciente, mas, no caso dos escritores críticos, é notável a percepção da incompletude intrínseca ao texto literário e do caráter aberto e contínuo que a literatura agrega à criação ficcional.

Esse conceito encontra materialização clara em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, onde o protagonista demonstra uma profunda consciência dessa dimensão intertextual e inacabada. Lins incorpora, na estrutura do romance, uma série de

recortes textuais que dialogam diretamente com o texto principal. Tomemos, por exemplo, as múltiplas referências ao Instituto Nacional da Previdência Social (INPS), inicialmente citado no texto em forma de recorte externo:

2 de setembro

"Os recursos que o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) 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 Itapeverica, que, apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformado em cadeia." (Da reportagem publicada em 21/1/1970 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Recorte encontrado entre os papéis de J. M. E.) (Lins, 1976, p.30)

O recorte destacado, embora presente no romance, não pertence à obra ficcional de J.M.E., analisada pelo Professor dentro da narrativa. Como o próprio personagem esclarece, trata-se de um fragmento extraído de uma reportagem jornalística datada, cuja inserção contextualiza temporal e geograficamente questões sociopolíticas contemporâneas à escrita do romance. Essa estratégia de incorporação de material extratextual introduz uma camada documental que estabelecendo um diálogo implícito entre a trama literária e seu entorno histórico. A primeira menção ao INPS ocorre nesse recorte jornalístico, cuja relação com a obra analisada pelo Professor permanece inicialmente obscura. Essa ambiguidade proposital cria uma lacuna interpretativa que só será preenchida progressivamente à medida que a narrativa avança. A ausência de mediação explícita entre o fragmento documental e a análise ficcional do personagem produz um efeito de estranhamento, exigindo do leitor esforço para articular conexões entre elementos aparentemente desconexos.

Páginas antes dessa inserção, ao resumir a trama da obra encaixada, o Professor menciona o evento catalisador da jornada de Maria de França: sua demanda por aposentadoria por invalidez junto aos órgãos estatais brasileiros. Essa passagem, ainda que breve, prepara o terreno para compreender a função dos subsequentes recortes sobre o INPS:

Na ala posterior do edifício, procurado, apesar das cortinas um tanto descoradas e das manchas de tina em redor das maçanetas, por viajantes de posses, funcionava e talvez ainda funcione – fato único no mundo, penso – uma dependência do serviço social, o setor de benefícios. Inicia-se aí a "descida" de Maria de França ao purgatório da burocracia, e ante esses balcões decorrem vários episódios do seu drama. O primeiro é favorável:

embora trabalhasse na fábrica onze meses, pagou – não sabe como – doze, estando em condições de reivindicar o que pretende. Dão-lhe um formulário que preenche a duras penas e que deve entregar na rua do Riachuelo, com duas ou três certidões. Mais de ano, entretanto, havendo decorrido entre o pagamento da última mensalidade e a solicitação do benefício, prescreveram os seus direitos, a não ser que prove ter sofrido o primeiro acesso de loucura antes de encerrado aquele prazo. A reivindicação, com isto, poderá ser discutida, alegando-se que se nada requereu quando ao abrigo da lei, foi justamente por estar internada como doida. (Lins, 1976, p.26)

A descrição do ambiente e do processo burocrático como algo violento e impessoal não apenas caracteriza a experiência da personagem, mas antecipa a crítica institucional que se desenvolverá através da acumulação de fragmentos documentais. A justaposição entre a narrativa ficcional de Maria e os recortes jornalísticos sobre o INPS revela-se gradualmente como eixo estrutural da crítica social subjacente. Enquanto a história pessoal da personagem ilustra os efeitos concretos da máquina burocrática sobre indivíduos, os documentos oficiais expõem a lógica impessoal e fragmentária do sistema.

A progressiva interpenetração entre os fragmentos documentais e a narrativa principal estabelece um paralelismo entre a jornada da personagem e a investigação crítica do Professor. Ambos os processos envolvem a decifração de sistemas complexos – seja o aparato estatal representado pelo INPS, seja a obra literária em análise – onde significados são produzidos a partir da correlação entre partes aparentemente desconectadas. Essa estrutura em espelho sugere que a compreensão de qualquer fenômeno, seja literário ou social, demanda o exame das relações entre seus componentes fragmentários.

Apesar da ausência de menção explícita, a descrição do edifício no texto sugere fortemente tratar-se de uma unidade do INPS, inferência sustentada pelo contexto narrativo e pelas marcas institucionais presentes na ambientação. A experiência de Maria de França com os processos de solicitação de benefícios — marcada por exigências repetitivas, esperas intermináveis e respostas evasivas — espelha mecanismos de violência burocrática documentados em contextos reais, nos quais cidadãos enfrentam obstáculos análogos ao interagir com órgãos públicos. Essa correspondência torna-se mais evidente quando o romance incorpora dois recortes jornalísticos de 1974, ambos posteriores à morte de J.M.E., no qual o então presidente do INPS reconhece a ausência de políticas sociais eficientes no instituto:

8 de setembro

O sr. Reinhold Stephanes, novo presidente do INPS, começa a descobrir que a burocracia desse órgão é "arrepicante". O processo relativo a um a autorização para obras no Centro de Reabilitação de São Paulo já cresceu de tal modo que só pode ser transportado de uma repartição para outra em carro de mão. Outro, mais modesto, destinado a retificar algumas datas em simples guias de recolhimento, percorreu doze agências, dois bairros, quatro prédios em quarenta dias, retornando à origem com vinte e dois carimbos, outros tantos despachos e nenhuma solução. (Revista *Veja*, 4/9/1974). (Lins, 1976, p.33)

Vejamos também em:

“Os maiores problemas desta organização, afirma o sr. Reinhold Stephanes, ‘se resumiriam em um, praticamente: falta ao Instituto Nacional de Previdência Social uma política de previdência e de assistência social.’” (Entrevista ao *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3/10/1974). (Lins, 1976, p.39)

A justaposição de textos de origens distintas cria uma rede de significados que além das suas datas e autores específicos. A reportagem posterior à morte de J.M.E., descrevendo processos administrativos absurdos (como um documento que acumula 22 carimbos sem solução), confirma a persistência dos problemas apontados na entrevista, e também ilustra concretamente o "inferno burocrático" vivido pela personagem. A convergência temporal entre os recortes — período de intensificação das críticas ao INPS — e a ficção sugere que o romance opera como síntese literária de um mal-estar social amplamente documentado. Essa estratégia de montagem textual permite que as diferentes vozes (ficcional, jornalística, institucional) amplifiquem-se mutuamente, expondo padrões recorrentes de ineficiência e desumanização que atingem especialmente populações vulneráveis. A progressiva acumulação de exemplos, articulando escalas macro (políticas públicas) e micro (experiência individual), conduz o leitor a reconhecer, na fragmentação narrativa, um reflexo da própria fragmentação dos serviços estatais, onde a falta de coordenação entre instâncias gera um ciclo vicioso de exclusão.

O Professor complementa sua análise com trechos da obra fictícia de J.M.E., mas também inclui trechos de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, além de referências a autores como Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino e Hermilo Borba Filho. Ademais, ele insere recortes de jornais e artigos reais, situando o texto em uma perspectiva histórica e conferindo ao ato da escritura uma temporalidade específica.

Essa prática eleva todos os recortes ao estatuto de diegese, integrando-os ao texto ficcional. O Professor, enquanto narrador, exerce um rigoroso juízo de valor ao selecionar os fragmentos que julga essenciais para guiar o "leitor ideal" em sua compreensão da narrativa encaixada. Esses recortes, líricos ou não, são estrategicamente inseridos para enriquecer a análise e reforçar a interdependência entre textos. Assim, o autor evidencia a natureza colaborativa e contínua da literatura, onde a mão do escritor molda sua própria criação, reconstrói e ressignifica obras alheias.

Italo Calvino (1994) oferece uma perspectiva crucial para o entendimento da continuidade cultural na literatura. Calvino defende que tanto o processo de escrita quanto o de leitura se inserem em uma cadeia contínua de transmissão e ressignificação cultural. Nesse sentido, cada obra literária, especialmente os clássicos, reflete seu contexto de origem, e adquire novos significados à medida que é lida e reinterpretada em diferentes tempos e espaços.

Para Calvino, essa continuidade cultural exige um esforço consciente do leitor: ao abordar os clássicos, é essencial situá-los dentro de um horizonte de leitura específico. Em outras palavras, é necessário definir de onde e como esses textos estão sendo lidos. Sem essa ancoragem, tanto o livro quanto o leitor podem se perder em uma "nuvem atemporal", que compromete a compreensão plena da obra e a conexão com sua relevância histórica e estética. Essa abordagem não implica um anacronismo forçado, mas sim um diálogo produtivo entre passado e presente, onde o leitor contemporâneo é capaz de extrair novos sentidos e iluminar aspectos antes negligenciados.

Ao analisar essa perspectiva historiográfica, destacamos a importância de reconhecer a leitura como um ato de localização temporal e cultural. O texto literário, especialmente o clássico, não existe em um vácuo; ele dialoga constantemente com o leitor, que traz consigo as inquietações e valores de seu tempo. Esse movimento assegura que a literatura, mesmo aquela oriunda de épocas passadas, permaneça viva e significativa, contribuindo para a continuidade e renovação do patrimônio cultural.

3.2 O JOGO LITERÁRIO E A PARTICIPAÇÃO DO LEITOR

A esta altura podemos já compreender que o tema central de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se relaciona diretamente com o papel do leitor no processo de construção de sentido na obra. O texto do romance, em sua essência, exerce uma inversão do ônus da análise textual e literária, deixando em segundo plano a decodificação do texto e seus símbolos, estrutura e narrativa direta. Ao invés disso, abordando a narrativa pela perspectiva de um ensaio ficcional (cujo enredo vai sendo construído extratextualmente através de inferências narrativas e espaços vazios) em contracorrente à tendência da narrativa direta tradicional, Lins coloca sob o holofote o próprio ato da leitura, posicionando assim o personagem do Professor como uma alegoria do próprio leitor. Tal focalização é perceptível quando percebemos que a inversão de papéis entre narrador e narratário em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* aparenta buscar colocar o leitor no centro do processo literário. Ao abandonar uma abordagem tradicional, a obra transforma a leitura em um processo ativo, no qual o leitor se torna coautor do significado. Essa dinâmica exige uma análise detalhada, pois contribui para a criação de uma estrutura narrativa complexa que rompe com o paradigma da leitura passiva, demandando uma postura interpretativa e participativa.

Esse diálogo indireto entre autor e leitor é central ao texto, já que o arcabouço teórico-literário e o exame crítico da leitura constituem o eixo narrativo da obra. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não se prende ao ato mimético da narrativa tradicional, engajando-se em um contramovimento que casa com o que Wolfgang Iser, na obra *A Literatura e o Leitor*, identifica como o "jogo do texto". A obra abdica, temporariamente, da responsabilidade de representar o "real" de forma fidedigna, deslocando o foco para o ato performativo da criação literária. Esse deslocamento reconfigura as funções do autor, estabelecendo uma dicotomia fundamental: a separação entre o autor e o mundo externo, e entre o texto e o universo extratextual.

Iser descreve essas rupturas como "significantes fraturados" — elementos que não se limitam a designar, mas que operam figurativamente, abrindo espaço para infinitos significados. O texto não busca uma interpretação única ou definitiva; ao contrário, os significantes fraturados funcionam como matrizes de significação potencial, em que as funções denotativa e figurativa se interpenetram. Esse mecanismo amplia a complexidade do texto e fortalece a relação dialógica com o leitor, forçando-o a assumir uma posição de interpretação ativa e além-texto (ou seja, preenchedo as lacunas e rupturas com sua própria interpretação da narrativa),

tornando assim a participação do mesmo como indispensável. O narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* inicialmente rejeita a análise científica da narrativa encaixada por temer a contaminação de seu julgamento crítico pela proximidade emocional com a autora. No entanto, ao longo da narrativa, o leitor é conduzido a um exercício de metaleitura, sendo confrontado com o próprio ato de leitura como objeto de análise. O texto, ao recusar fornecer um "material" conclusivo para interpretação, obriga o leitor a interpretar a leitura em si, destacando a mutabilidade dos significados e a subjetividade do processo interpretativo, como podemos ver exemplificado em:

Eis-me aos dezoito anos, cai a noite, e eu leio, indiferente ao decréscimo da 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 modifica-o. O confronto entre romance e leitor, em nossa época, não se restringe, entretanto, à 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 espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: "Não me recordo, e não quero recordar". (Lins, 1976, p.70)

Vemos então que a obra, portanto, transforma a leitura em um processo de autocompreensão, no qual o leitor interpreta o texto, e conseqüentemente reflete sobre o ato de ler e sobre seu papel como cocriador de significados. A obra, assim, exemplifica a prática literária como um espaço de interação dialógica contínua entre autor, texto e leitor, reafirmando a literatura como um campo aberto de significação múltipla.

Dessa forma, a participação do leitor é instaurada de maneira quase compulsória, uma vez que ele se vê desprovido de um "material" interpretativo previamente estabelecido. Essa ausência de um ponto de partida convencional — simbolizada pela rejeição inicial do narrador à análise científica da narrativa encaixada — desloca o foco interpretativo para o próprio ato de leitura. Nesse processo, o leitor não somente contribui para a construção de sentido, mas também reflete sobre sua própria identidade enquanto sujeito interpretante, tornando-se parte essencial na completude da narrativa.

Esse deslocamento enfatiza a ideia de que o texto literário, por si só, é incompleto e demanda a intervenção ativa do leitor para alcançar sua plenitude. A leitura, portanto, deixa de ser uma atividade passiva e se transforma em um processo reflexivo e interativo, no qual o leitor assume a função de coautor. A obra não se

contenta em ser um artefato autossuficiente; ela se realiza plenamente apenas quando o leitor atribui significados, inserindo sua perspectiva individual no processo.

Ao direcionar o leitor para uma análise metatextual — isto é, a análise do próprio ato de leitura —, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* evidencia a interdependência entre texto e leitor. O movimento sublinha a noção de que a literatura é um fenômeno dialógico, cuja completude depende da interação entre as intenções do autor e as interpretações do leitor. Assim, a obra reafirma seu caráter performativo, demonstrando que o sentido literário não é estático, mas continuamente negociado e reconstruído no ato de leitura.

Cabe também destacar que a reflexão proposta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não se limita ao autorreconhecimento do leitor no processo de leitura. Ao longo da narrativa, o narrador-personagem, enquanto constrói seu ensaio sobre a narrativa encaixada, frequentemente divaga sobre o ato da escrita, um exercício que ele próprio vivencia. Essas reflexões delineiam uma relação especular entre os processos de leitura e escrita, evidenciando sua interdependência, e também simetria. Nesse contexto, o autor recorre à metáfora da escrita como o ato de amolar navalhas, sugerindo que ambos os processos demandam paciência, precisão e atenção aos detalhes. Embora inicialmente essa analogia se aplique à prática da escrita, ela também se revela pertinente ao ato da leitura, especialmente à leitura crítica e ativa exigida pelo texto de Osman Lins. O trecho do livro exemplifica essa analogia da seguinte maneira:

Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como o fio se revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca. (Lins, 1976, p.105)

Tal analogia reforça a ideia de que tanto o escritor quanto o leitor desempenham papéis ativos e complementares no universo literário. Assim como o escritor afia suas ferramentas para compor um texto complexo, o leitor deve afiar sua percepção e discernimento para decifrar e interpretar os múltiplos significados propostos pela obra. Dessa forma, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* convida tanto o escritor quanto o leitor a assumirem uma postura de engajamento contínuo.

3.3 ANALISANDO O ELEMENTO DO AUTOR EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA* SOB A PERSPECTIVA DE BAKHTIN E BARTHES

A concepção de Wolfgang Iser sobre a literatura como atividade lúdica, fundamentada nas teorias de Roger Caillois sobre jogos e simulacros, estabelece um modelo analítico no qual o texto literário opera como sistema de regras e possibilidades. Esse paradigma pressupõe a existência de elementos estruturantes básicos – autor, leitor e texto – que interagem segundo protocolos específicos, embora Iser concentre sua investigação principalmente nos mecanismos de geração de sentido durante o ato de leitura. Sua abordagem, detalhada em “O Jogo do Texto”, privilegia o processo criativo como dinâmica interacional, deixando em segundo plano a análise dos componentes textuais em sua materialidade formal.

Essa lacuna teórica pode ser suprida mediante diálogo com as reflexões de Mikhail Bakhtin sobre a natureza dialógica da linguagem literária. Enquanto Iser enfatiza a dimensão processual da literatura como jogo, Bakhtin oferece instrumentos conceituais para examinar como os elementos textuais concretizam-se em estruturas discursivas. Sua noção de polifonia, por exemplo, permite compreender como vozes múltiplas se articulam no interior do texto, estabelecendo relações de contraponto e complementaridade que vão além da disposição formal.

A integração dessas perspectivas revela-se particularmente produtiva ao considerar a relação entre autoria e recepção. Se Iser descreve o autor como instância que estabelece as “regras do jogo” através de estratégias textuais (mediação), Bakhtin demonstra como tais estratégias incorporam inevitavelmente ecos de discursos sociais prévios. Essa intersecção teórica sugere que o texto literário configura-se como espaço de negociação entre intenção autoral e tradições culturais internalizadas, mediadas pela atividade interpretativa do leitor. A ênfase bakhtiniana na polifonia como condição inerente à linguagem literária complementa a visão iseriana ao evidenciar como o “jogo” textual manifesta-se não apenas na relação autor-leitor, mas na própria feitura da obra. As marcas de dialogismo – sejam alusões intertextuais, conflitos ideológicos entre personagens ou apropriações críticas de gêneros discursivos – funcionam como dispositivos que ativam e direcionam a experiência leitora, convertendo a interpretação em exercício de decifração de camadas sobrepostas de significação.

Essa perspectiva integrada permite reexaminar os três elementos iserianos (autor, leitor, texto) como vértices de um triângulo fechado em si mesmo, no qual nenhum componente existe de forma autônoma. O autor institui parâmetros que são continuamente reconfigurados pela intervenção leitora; o texto mantém sua potência semiótica justamente por sua capacidade de gerar leituras divergentes; e o leitor, por sua vez, atualiza potencialidades latentes na obra através de estratégias interpretativas moldadas por seu repertório cultural.

A distinção proposta por Bakhtin entre autor empírico e instância autoral intratextual exige rigor conceitual para evitar equívocos analíticos. Em "*O Autor e o personagem na atividade estética*" (2023), o teórico russo diferencia o autor-pessoa — entidade biográfica exterior ao texto, responsável pela criação material da obra, mas que não se confunde com ela — da voz autoral intratextual, que atua como princípio organizador interno da narrativa. Enquanto o primeiro corresponde ao indivíduo concreto que produz o texto, situado em contexto histórico-social específico, o segundo constitui função estética imanente à obra, responsável por articular personagens, cenários e eventos em unidade coerente.

Essa voz autoral intratextual, denominada "autor-criador" por Bakhtin, não se reduz a projeção direta do autor empírico, embora mantenha relação dialética com ele. Sua existência manifesta-se através de escolhas estruturais — ritmo narrativo, focalização, disposição temporal — que revelam uma perspectiva valorativa unificadora. Ao contrário do autor-pessoa, que permanece externo ao universo ficcional, o autor-criador opera como força configuradora que imprime coerência axiológica à obra, mediando a relação entre elementos díspares sem necessariamente materializar-se como entidade identificável.

A presença do autor-criador evidencia-se menos em marcas explícitas do que na tessitura mesma do texto: na maneira como conflitos ideológicos entre personagens são dispostos, na seleção de detalhes descritivos que orientam interpretações, ou na modulação de tons que sugerem posicionamentos éticos. Essa instância autoral não corresponde a consciência onisciente no sentido tradicional, mas a princípio organizativo que garante a integridade do objeto estético como sistema semiótico autônomo. Sua atuação constante, porém invisível, assegura que elementos aparentemente desconexos convirjam para produzir efeitos de sentido específicos, ainda que plurissêmicos. Essa distinção bakhtiniana permite superar

leituras ingênuas que confundem voz narrativa com biografia autoral, ao mesmo tempo que reconhece a inevitável marca de subjetividade na construção ficcional. O autor-criador, embora desvinculado da materialidade do autor-pessoa, permanece como testemunho de que toda obra literária carrega, em sua arquitetura formal, vestígios de uma consciência ordenadora que seleciona, hierarquiza e valoriza elementos conforme lógica interna. Essa perspectiva evita tanto o reducionismo biografista quanto a ilusão de total autonomia do texto, situando a análise em terreno intermediário onde forma estética e intencionalidade criativa coexistem em tensão produtiva.

A análise da obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia* oferece um caso paradigmático para examinar a distinção bakhtiniana entre autor-pessoa e autor-criador. Dentre os quatro elementos que potencialmente desempenham funções autorais no romance, o Professor é o primeiro personagem que se destaca como figura particularmente complexa. Enquanto narrador-personagem, ele opera em dois níveis diegéticos: tanto no plano de sua própria escrita ensaística quanto na mediação do texto de J.M.E. que analisa. Essa dupla atuação sugere uma função autoral híbrida — o Professor reorganiza e interpreta a realidade ficcional que o cerca, selecionando trechos específicos da obra de Julia e incorporando recortes externos ao seu discurso analítico. Contudo, uma avaliação mais detida revela que o Professor não cumpre integralmente os critérios do autor-criador estabelecidos por Bakhtin: embora exerça certa agência valorativa ao escolher quais passagens comentar e como articulá-las em seu ensaio, sua voz não permeia uniformemente toda a estrutura do romance. Mais significativamente, ele não atua como princípio unificador que confere coerência estética à obra como um todo. O foco narrativo permanece centrado no texto de J.M.E., que constitui o eixo em torno do qual gira a análise do Professor. Essa relação assimétrica demonstra que, embora o personagem compartilhe algumas características com a noção de autor-criador — particularmente no que diz respeito à mediação seletiva de conteúdos — sua função permanece limitada pelo estatuto derivado de sua posição como intérprete dentro da diegese.

A limitação dessa função exercida por ele torna-se ainda mais evidente quando consideramos o papel do Professor como possível representação do autor-pessoa. Enquanto entidade ficcional, ele claramente não corresponde ao autor empírico (no caso, Osman Lins), embora possa encarnar certas características de uma figura

autoral. Sua incapacidade de controlar ou estruturar plenamente as "estratégias textuais do jogo" literário — expressão que remete à concepção iseriana mencionada anteriormente — reforça seu status ambíguo como instância autoral. O Professor opera mais como mediador parcial do que como criador total, ocupando uma posição intermediária que problematiza as categorias bakhtinianas sem preenchê-las completamente.

Em contrapartida ao Professor, a análise da figura de J.M.E. como elemento autoral em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* revela uma complexa estratificação das funções narrativas que merece um exame detalhado. Como autora ficcional da obra dentro da obra, Julia ocupa uma posição ambígua no manejo textual: ela é simultaneamente criadora do romance analisado pelo Professor e personagem dentro da diegese principal. Maria de França, personagem-narradora do romance de J.M.E., apresenta características que a aproximam da noção de autor-criador. Como voz que organiza — ainda que de maneira fragmentada e surreal — a realidade ficcional que experimenta, ela desempenha funções típicas dessa instância autoral: seleciona eventos, modula perspectivas e imprime uma lógica (ainda que não convencional) à narrativa que constrói. No entanto, essa identificação encontra limites quando consideramos o estatuto derivado de Maria — ela é, em última análise, criação de J.M.E., e sua aparente autonomia narrativa é sempre mediada pela autora ficcional que a concebeu.

J.M.E., por sua vez, encarna de maneira mais clara o conceito de autor-pessoa dentro da estrutura diegética. Como figura biográfica no universo do romance — autora que viveu, escreveu e morreu — ela corresponde ao indivíduo concreto que Bakhtin distingue da voz narrativa imanente. A morte de Julia, tanto no plano factual da diegese quanto no sentido metafórico de "desaparecimento" por trás de sua criação, ecoa de forma particularmente relevante às proposições de Roland Barthes (1984) sobre a "morte do autor". Na perspectiva de Barthes, o ato de escrita implica necessariamente o apagamento da instância autoral empírica em favor da emergência do texto como espaço autônomo de significação. A relação entre J.M.E. e Maria de França pode ser entendida, portanto, como encenação ficcional do processo descrito por Barthes: Julia, como autor-pessoa, "morre" ao dar vida à sua criação, cedendo lugar à voz narrativa de Maria que, embora mantenha traços de sua criadora, opera com relativa independência como princípio organizador do universo ficcional. Por meio

da dissociação das duas figuras, essa dinâmica reproduz, em nível metaficcional, o movimento pelo qual todo texto literário prescinde da presença contínua de seu autor empírico para existir como objeto estético completo. Segundo Barthes, a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A voz do autor-pessoa perde a sua origem, e o autor como indivíduo entra na própria morte, e só então, e somente aí, é que a escritura começa. Barthes sobretudo explica que a ideia do autor como indivíduo surge na idade média pós-reforma, com a ascensão da burguesia, a partir da mercantilização do prestígio. Esta mesma ideia pode ser vista nas palavras de J.M.E., que, na função de representar o autor-pessoa, afirma diretamente na obra:

"Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de juris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever." (Dos papéis de J. M. E.) (Lins, 1976, p. 53)

Contudo, é crucial notar que essa configuração específica ocorre dentro dos limites da diegese estabelecida por Osman Lins. Tanto J.M.E. quanto Maria de França são, em última instância, criações do autor empírico real, o que acrescenta outra camada à reflexão sobre autoria. Esse jogo de espelhos narrativos, onde um autor ficcional (Julia) dá origem a uma voz narrativa (Maria) que por sua vez assume funções autorais, exemplifica de maneira como o romance aborda suas noções de autoria, demonstrando sua natureza sempre relacional e contextual.

A análise culmina necessariamente na figura de Osman Lins como instância autoral fundamental — o autor real que, embora ausente fisicamente do texto, permeia toda a estrutura da obra através de suas escolhas estéticas e organizacionais. Enquanto criador empírico, Lins trabalha em um nível narrativo que ultrapassa e, ao mesmo tempo, engloba todas as outras figuras autorais discutidas anteriormente (Professor, J.M.E., Maria de França), configurando-se como princípio unificador que confere coerência ao complexo jogo de vozes narrativas. Esse reconhecimento não contradiz, a distinção bakhtiniana entre autor-pessoa e autor-criador, pelo contrário, radicaliza essa distinção. Lins como indivíduo histórico — o autor-pessoa em sentido estrito — desaparece necessariamente por trás de sua criação, conforme postulado por Barthes. No entanto, sua presença persiste enquanto função estética totalizante,

manifestada na arquitetura geral do romance, na disposição calculada de seus elementos e nas estratégias textuais que orientam (sem determinar) a recepção. O autor-criador, nesta perspectiva ampliada, não se reduz a nenhuma das vozes narrativas particulares, mas constitui-se como princípio organizador que as coordena em sistema significativo.

O processo criativo descrito por Bakhtin adquire especial relevância aqui: a escrita efetiva-se precisamente como transformação do autor-pessoa em autor-criador através de ato duplo de "recorte" e "reorganização" da realidade. Lins, ao compor seu romance, seleciona e rearranja elementos do mundo empírico enquanto reconfigura sua própria subjetividade em termos estéticos. Essa autorrefração — simultaneamente ativa (como princípio organizador) e passiva (como material organizado) — explica por que o autor-criador pode ser entendido como projeção textualizada do autor empírico, sem com isso reduzir-se puramente ao reflexo autobiográfico. Partindo, portanto, desse princípio, todos os elementos narrativos — incluindo as diversas figuras autorais ficcionais — desenvolvem-se como "recortes" ou facetas desse processo geral de autotransformação estética. O Professor, J.M.E. e Maria de França representam, cada qual a seu modo, dimensões parciais da atividade criativa total que é o romance em sua integridade. Essa compreensão não reintroduz uma noção ingênua de autor como origem única de sentido, mas reconhece que a complexa mediação entre experiência empírica e criação ficcional constitui o próprio cerne do fenômeno literário como Bakhtin o concebe: um espaço dialógico onde subjetividade e linguagem, indivíduo e tradição, se reconfigurem e se retroalimentem mutuamente.

Assim, a aparente circularidade da argumentação — que parece retornar ao autor após tê-lo declarado "morto" — resolve-se ao distinguir cuidadosamente entre o indivíduo Osman Lins (irredutível ao texto) e a função autoral que se realiza plenamente apenas na obra completa. Essa distinção preserva tanto a autonomia do texto literário quanto o papel insubstituível da subjetividade criadora, sem colapsar os dois planos em identificação simplista. O romance, nessa leitura, é simultaneamente o espaço onde o autor empírico se dissolve e onde sua potência criadora atinge sua expressão mais plena, resultando num paradoxo que define a própria natureza da literatura como arte verbal.

3.4 DECODIFICAÇÃO DOS MOVIMENTOS DO JOGO EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Esse processo contínuo de formação de múltiplos sentidos a partir de um mesmo material em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se consolida através das estratégias narrativas que Wolfgang Iser identifica em *O Jogo do Texto*. Na obra de Osman Lins, encontramos inúmeros indícios dessas estratégias, que desempenham um papel crucial na experiência que a leitura oferece ao leitor. O estudo dessas estratégias permitirá uma análise mais detalhada dos mecanismos narrativos que movem o leitor entre diferentes camadas de interpretação, sendo, portanto, necessário desdobrar essas observações a partir deste ponto.

A primeira estratégia a ser considerada é a da *mimicry*, ou mimetismo, a qual pode ser vista como o modo “padrão” de toda narrativa literária, em que a mimesis, ou seja, a imitação e representação da realidade, é essencial ao ato de narrar. No processo narrativo básico, o autor emprega símbolos e significantes que configuram um mundo textual, o qual reflete, total ou parcialmente, o universo extratextual compartilhado por autor e leitor. No caso de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a história inicialmente assume essa função mimética, ao acompanharmos um diário pessoal retratando o cotidiano de um professor que lê um livro e reflete sobre o próprio ato da leitura. Até então, não há nada que difira radicalmente do mundo material e do realismo que caracteriza a narrativa tradicional:

26 de abril de 1974

Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia — Julia Marquezim Enone —, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber. Quantas noites, ouvindo o rumor dos veículos que ascende, indistinto, a esta sala agora sem alma, examino os poucos retratos que deixou? Sei quase de cor os seus apontamentos, nem sempre inteligíveis, e um diálogo nosso, gravado. As conversas diárias, estas se perderam; delas, com uma aguda noção do irrecuperável, só fragmentos consigo reconstituir. Sim, muito eu teria a dizer quanto ao seu modo negligente e desamparado de ser, através do qual parecia indicar que se sabia frágil e que, por essa razão mesma, não se resguardava. Hesito, limitando-me a esboçar, sem plano, algum breve comentário a propósito da nossa convivência. Nos últimos dias, entretanto, uma idéia vaga e que não quero ainda registrar começa a rondar-me. (Lins, 1976, p.7)

A abertura do romance estabelece imediatamente uma estética mimética marcada por um rigor descritivo que beira o documental, onde a representação da realidade é construída através de um cuidadoso trabalho sensorial. O texto emprega um conjunto preciso de referências auditivas — como o rumor distinto dos veículos e a menção da gravação de um diálogo, este último posteriormente retomado em uma entrada de diário como transcrição fiel da voz da autora — que funcionam como elementos de verossimilhança sonora. Paralelamente, as imagens visuais — particularmente os retratos e a descrição da sala "sem alma" — compõem um cenário visualmente específico, cuja aridez calculada contribui para a caracterização ambiental. Essa combinação de estímulos sensoriais situa o leitor espacial e temporalmente, mas também cria uma textura narrativa que oscila entre o registro objetivo e a sugestão simbólica, onde cada detalhe aparentemente factual carrega potencial significativo. A escolha por iniciar a narrativa com essa acumulação de dados sensoriais, organizados com precisão quase documental, revela uma estratégia composicional deliberada. A transcrição do diálogo, que posteriormente será recontextualizada como documento dentro do diário, estabelece desde o princípio um jogo de espelhamento entre diferentes níveis de representação, sugerindo que a própria noção de registro objetivo será questionada ao longo da narrativa. A sala "sem alma", descrita com economia de adjetivos mas riqueza de implicações, funciona como microcosmo do universo ficcional, antecipando temas centrais, como o isolamento e a o tom íntimo da leitura do protagonista, que serão desenvolvidos posteriormente.

Esse tratamento minucioso dos elementos sensoriais, neste contexto, cumpre função dupla na economia narrativa: enquanto constrói uma base concreta que ancora a ficção no mundo reconhecível, simultaneamente prepara o terreno para as subseqüentes rupturas com o realismo. A aparente neutralidade das descrições iniciais — com seu destaque em sons e imagens — estabelece um contrato de leitura que será progressivamente tensionado, à medida que a narrativa revela suas complexidades estruturais e temáticas. A precisão quase clínica desses primeiros parágrafos, longe de ser somente um exercício de estilo, funciona como dispositivo estratégico que permite ao texto transitar entre diferentes regimes de representação sem perder sua coerência interna.

O desenvolvimento da narrativa progressivamente desestabiliza a aparente separação inicial entre os planos diegéticos, transformando o que parecia uma relação estável entre analista e texto analisado em um processo de contaminação recíproca. O Professor, inicialmente posicionado como observador distanciado, experimenta uma gradativa erosão das fronteiras que o separam do universo ficcional de Maria de França. Essa transição manifesta-se de forma particularmente aguda no registro de 12 de outubro, onde o personagem confessa sua inquietante experiência de se reconhecer dentro da narrativa que estuda. A passagem revela não apenas uma identificação psicológica, mas uma verdadeira transposição ontológica - o Professor começa a habitar o espaço textual que deveria ser objeto de sua análise, questionando sua própria existência em relação à autora falecida. A interrogação "Como saber se existi [...] quando, no seu livro, em nada me reconheço?" (Lins, 1976, p. 41) explicita o caráter paradoxal dessa experiência: quanto mais o personagem se imerge no texto, mais ele duvida de sua própria substância fora dele, invertendo a relação entre leitor e obra:

12 de outubro

Tardia e desconexa, vem me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me dentro do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que amamos os mortos), e eu quase poderia indagar: "Como saber se existi — se, ao menos, existi para ela —, quando, no seu livro, em nada me reconheço?" (Lins, 1976, p.41)

Essa dissolução progressiva das barreiras diegéticas atinge seu ápice nas entradas finais do diário, onde a linguagem do Professor assume características cada vez mais próximas do texto ficcional que analisa. A passagem culminante, como se vê à seguir, sintetiza essa fusão através de imagens que obliteram qualquer distinção residual entre realidade e ficção:

A noite ia avançada, e a casa estava em silêncio. Sentado na poltrona onde costumava ficar a inesquecível amiga, eu tinha entre as mãos o *Curso de linguística geral*, de Saussure, lançando vez por outra um olhar apreensivo em direção à porta, como se esperasse alguém, embora só a polícia costume chegar tão tarde. O abajur iluminava bem o livro, minha camisa branca, a poltrona cor de vinho e deixava o resto da sala em penumbra. Numa das vezes em que ergui os olhos do livro, vi sobre o tapete um animal raquítico e sujo, gato ou gata, de perfil, as patas dianteiras estendidas. "Como a Esfinge!" Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real e, sem deixar de ser

real, era a sua invenção, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento, e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por quê, as mãos como luvas não calçadas, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror (Lins, 1976, p.225)

O gato/esfinge que invade o espaço do Professor funciona como figura central dessa convergência — criatura simultaneamente concreta (gato) e simbólica (esfinge), que encarna a permeabilidade definitiva entre os mundos. A descrição minuciosa do ambiente (o abajur, a camisa branca, a poltrona cor de vinho) mantém uma aparência de realismo, enquanto o evento central subverte qualquer expectativa mimética. A reação física do Professor — o gesto involuntário de abrir os braços — sinaliza a completa internalização da lógica ficcional, agora operando como princípio organizador de sua própria experiência. Nesse estágio final, a prosa do diário abandona qualquer pretensão de análise crítica, tornando-se ela própria extensão do universo literário que deveria comentar, completando o ciclo de absorção recíproca que estrutura toda a obra.

Segundo Iser (1979), rupturas estratégicas no texto ilustram uma complexificação do mimetismo em que a ilusão de realidade se intensifica ao ponto de desvelar seu próprio artifício, funcionando não mais como uma representação do real, mas como um espelho que projeta o leitor para fora do texto, permitindo-o reformular a relação entre a ficção e o mundo que ela reflete. Sob a ótica iseriana, portanto, a perfuração da ilusão mimética é central à proposta estrutural de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. O formato de “ensaio ficcional” e o tratamento da narrativa encaixada subvertem a relação convencional entre texto e subtexto, gerando uma ilusão que simultaneamente se revela e se desfaz. Ao explicitar que a obra é um exercício literário autorreflexivo, Lins desestabiliza a barreira entre o ficcional e o real, sugerindo que o personagem do Professor espelha o próprio leitor. O percurso de leitura do Professor se torna, assim, uma metáfora do percurso de leitura do leitor, que, ao adentrar a narrativa, encontra-se envolvido em um processo de auto investigação.

Em certas passagens de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a perfuração da ilusão mimética é explicitamente abordada pelo próprio narrador, que, ao desenvolver seu ensaio sobre a narrativa encaixada, e chamar o texto de “tecido de simulações”,

revela a artificialidade da construção narrativa sem, no entanto, perceber que essa reflexão crítica também se aplica à sua própria realidade ficcional:

24 de fevereiro

Transitam as personagens em um espaço simultaneamente real e irreal, que o estado mental de Maria de França justifica ou simula justificar: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, insisto, é um tecido de simulações. Talvez, como num jogo de reflexos (obtido, é verdade, com espelhos embaçados em corredores sombrios), tenha perpassado no meu texto o espectro dessa operária doméstica, atravessando consultórios e repartições, cruzando ruas não imaginárias de uma cidade real, o Recife, com seus rios e pontes, seu porto, seus quartéis e as favelas, que formam ao redor da cidade uma espécie de aba negra e podre. Neste processo de desvendamento que é o meu comentário — e delinearei, espero, o perfil do romance, como já delineei algumas das suas personagens —, 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 encanta-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isto perder volume: continuar-se habitável (Lins, 1976, p.117)

Para o leitor externo, a autoconsciência do narrador evidencia a estrutura de ficção dentro da ficção, gerando uma metanarrativa em que o autor, Osman Lins, expõe os mecanismos que sustentam o jogo textual. Esse movimento de autoconsciência narrativa funciona como uma espécie de revelação intencional dos artifícios literários empregados pelo autor, criando uma experiência estética em que o leitor é convidado a “ver” as engrenagens do texto em pleno funcionamento. Lins reverte o foco temático ao construir a obra como um jogo textual autoconsciente, deslocando a atenção para a própria construção do sentido e para as implicações da interação entre narrador, narratário e leitor. Essa inversão torna o texto transparente em sua técnica, transformando o leitor em um participante ativo que observa o mecanismo do texto de forma expositiva e crua, e interpreta as estratégias de construção narrativa, em vez de absorver passivamente uma realidade ficcional imersiva.

Ao expor deliberadamente os mecanismos da narrativa, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* coloca o leitor no mesmo patamar de criação que o autor, convidando-o a entrar no “laboratório textual” junto consigo. A partir daí, sendo também exposto e convidado a assumir parte do controle, inicia-se um jogo entre os dois elementos — autor e leitor —, em que o primeiro propõe ao segundo uma série de significantes fraturados e espaços vazios que o próprio autor se recusa a dar significados únicos e fixos, deixando tal responsabilidade nas mãos do leitor. Assim, se o ato da leitura em

A Rainha dos Cárceres da Grécia opera como um jogo, o texto, por sua vez, opera como um “campo” ou “tabuleiro” dialético onde as fronteiras entre texto e leitura se dissolvem, e o leitor se torna simultaneamente espectador e participante, desvendando os mecanismos de criação que sustentam a narrativa. Tal dinâmica torna-se ainda mais evidente conforme o Professor se funde ao universo do livro, compreendendo que sua identidade é, em última análise, construída em função da obra. A partir desse ponto, o personagem percebe que seu papel não é de um observador passivo, mas de um elemento necessário na arquitetura do texto. Desse modo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* revela, ao desconstruir a mimese, que o leitor participa ativamente na criação do sentido literário, estabelecendo um vínculo indissolúvel entre a construção do texto e a interpretação de quem o lê, como podemos ver em:

Neste ponto, penso, em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, constituída em camadas, e que fingisse ser sua própria análise. Por exemplo, como se não houvesse Julia Marquezim 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. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? (Lins, 1976, p.55)

Entretanto, as estratégias mais percebidas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, são a *alea* e a *ilinx*. A *alea*, sendo um padrão de jogo baseado na imprevisibilidade e na desfamiliarização, funciona a partir da estocagem e condensação de diferentes textos no corpo da narrativa, assim criando as lacunas e as rupturas do texto. Dessa maneira, ocorre uma subversão da semântica familiar, e frustra-se as expectativas guiadas pela convenção do leitor. A *alea* pode ser observada em quase todo o corpo da narrativa de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A sobreposição de textos múltiplos, e a incorporação de outras “vozes” narrativas (através da observação dos trechos extratextuais que são incorporados na obra) que são utilizadas como “suporte” de ensaio pelo narrador-personagem, para o leitor da obra acabam servindo como elementos supratextuais que corroboram para uma construção de sentido superior à obra, ou ao menos para a sugestão de uma construção de sentido a ser feita durante a progressão da leitura. Podemos observar a *alea* incorporada no romance, inicialmente, com os trechos de outras obras citadas diretamente no corpo do texto que, como podemos ver, seguem uma normatização semelhante à formatação de citações acadêmicas, forçando-nos a quase uma espécie de citação encaixada, ou

“citação da citação”. A primeira aparição que temos destes textos que “invadem” a narrativa, é uma citação breve de um trecho do livro *Alice no País das Maravilhas* (1865):

18 de julho

“[...] então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas, depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso e disse a si mesma: “É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar’.” Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap VII (Lins, 1976, p.16)

As estratégias textuais, entretanto, apesar de evocarem um sentimento de aleatoriedade, estão longe de serem aleatórias. O objetivo do Jogo do Texto é causar no leitor a sensação de imprevisibilidade, porém o autor como mediador desse processo, precisa necessariamente ter o controle dessa imprevisibilidade. Por exemplo, a referência direta ao romance de Lewis Carroll aqui, apesar de parecer inicialmente aleatória, não se configura como mero acaso. Os trechos aqui estocados parecem inicialmente não ter conexão com a história encaixada. No entanto, à medida que o enredo avança, tais interseções vão revelando uma intrincada teia de conexões, que oscilam entre afinidades temáticas, estéticas e até mesmo teóricas com o universo fraturado construído pelo narrador-personagem.

Essa aparente cacofonia gradualmente dá lugar a uma espécie de semi diálogo entre o texto de Lins e os outros textos externos incorporados na obra, em que a interação entre ambos se torna progressivamente harmoniosa. Assim como o Gato de Cheshire guia Alice com sua presença enigmática e ambígua — sorridente, amigável, mas misterioso —, as inserções no romance de Lins oferecem ao leitor uma bússola instável. Esse efeito dialoga com a ideia de orientação imprecisa que permeia tanto o texto quanto a experiência da leitura, na qual o leitor é convidado a explorar significados ocultos e interpretações abertas, sem que qualquer caminho definitivo seja apontado.

Nesse sentido, a presença do “Gato de Cheshire” também se torna uma metáfora do próprio ato de leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: o leitor, assim como Alice, se vê frente a múltiplas possibilidades de interpretação e direção, mas a escolha de qual caminho seguir permanece exclusivamente sua. O papel de guiar e ao mesmo tempo desafiar recai sobre o texto, que, tal como o enigmático gato de Carroll, fornece pistas sem oferecer soluções, promovendo uma leitura ativa, onde o significado final

não é ditado pelo autor, mas construído pelo “forasteiro” que ousa adentrar esse “País das Maravilhas” textual.

Algumas páginas adiante, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* incorpora trechos de textos jurídicos, reportagens e outros documentos, os quais dialogam diretamente tanto com a narrativa principal quanto com a narrativa encaixada em discussão. Esses trechos, embora aparentemente deslocados, quando colocados em justaposição narrativa, funcionam como elementos intertextuais que ampliam a complexidade do discurso narrativo, contribuindo para a construção de um universo onde diferentes vozes e registros coexistem. Um exemplo significativo é a citação indireta feita pelo narrador-personagem a um texto jurídico que evoca a busca de auxílio empreendida por Maria de França, figura central da narrativa encaixada. Esse diálogo entre os registros jurídicos e a trama literária intensifica a sensação de realismo e urgência, conectando a ficção à realidade extratextual e sublinhando a crítica social que permeia a obra. Vejamos, por exemplo, o decreto 173 do *Diário Oficial da União* presente no trecho:

O decreto 72.771, de 6/9/1973, publicado em suplemento ao número 173 do *Diário Oficial* da União, de 10/9/1973, estabelece no artigo 41 a carência de doze contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de:

auxílio doença,
aposentadoria por invalidez,
pensão por morte,
auxílio reclusão,
auxílio natalidade.

A exigência não abrange todos os benefícios. Dela independe, por exemplo (artigo 42), a aposentadoria nos seguintes casos:

de lepra,
de tuberculose ativa,
de cegueira,
de alienação mental,
de paralisia irreversível.

O direito à assistência médica, precária, é obtido a partir da primeira contribuição. Garantido, igualmente, o auxílio para enterro. (Lins, 1976, p.23)

O trecho destacado constitui um exemplo claro da combinação das estratégias *alea* e *agon*, conforme descritas por Iser. Nesse contexto, a narrativa articula uma sobreposição de texto e extratexto, ao passo que o narrador-personagem, em sua tentativa de investigar, no âmbito de sua realidade ficcional, o auxílio procurado por Maria de França, depara-se com a ineficiência da legislação que regulamenta tal auxílio.

A estratégia *alea* manifesta-se aqui através da presença da sensação de acaso e de incerteza projetada no texto, elementos intrínsecos à investigação do narrador. A ineficiência da lei transforma a busca por auxílio em uma experiência marcada pela imprevisibilidade, sublinhando a fragilidade das estruturas que deveriam oferecer segurança. Por outro lado, a estratégia *agon*, que representa o conflito e o embate, evidencia-se na tensão entre os valores proclamados pela lei e sua efetiva aplicação. Esse confronto gera uma "colisão interna" na narrativa, à medida que o narrador-personagem, em seu papel investigativo, revela as contradições inerentes às promessas não cumpridas de justiça e assistência.

Além disso, essa combinação de estratégias amplia a complexidade do texto, e expande o campo de reflexão para o leitor. Ao confrontá-lo com uma realidade fragmentada e contraditória, construída tanto com recortes reais quanto ficcionais, Lins propõe uma crítica às estruturas institucionais que permeiam a sociedade. Dessa forma, o jogo textual não se limita a expor as falhas do sistema, mas também convida o leitor a assumir uma postura crítica e ativa, questionando os discursos de autoridade e refletindo sobre os limites entre ficção e realidade.

O destaque à inclusão de trechos e anotações atribuídos a Julia Marquezim Enone, uma personagem-autora dentro da narrativa, revela um dos elementos mais intrigantes de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Essas inserções, que invadem o corpo da narrativa principal, funcionam como uma voz autoral quase direta, construindo um diálogo íntimo e frontal entre autor e leitor. Por meio da "voz" de Julia,

Osman Lins revela as engrenagens de seu mecanismo literário em funcionamento enquanto expõe sua própria humanidade enquanto criador. A figura do autor, mediada pela personagem, se mostra com inseguranças, dúvidas e reflexões sobre o impacto de sua obra no mundo e nas leituras futuras que ela pode suscitar. Esse recurso metanarrativo posiciona o leitor diante de um autor que é simultaneamente um criador consciente de seus artifícios e um indivíduo vulnerável, ciente da impossibilidade de controlar completamente os sentidos atribuídos à sua produção após sua publicação.

O recorte abaixo exemplifica essa dinâmica de exposição autoral e reflexão metatextual, deixando transparecer a preocupação do autor em proteger sua obra das distorções inevitáveis do mundo exterior:

“Proteger minha *obra*, inclusive, não só da complacência, como também do ódio. Um dia, enganada, chorei muitas horas, e não propriamente por mim: temia que o engano envenenasse a minha obra futura e, através da obra, o coração de alguns.” (Dos papéis de J.M.E.) (Lins, 1976, p.124)

Essa passagem, sendo voz direta da figura do autor, rompe a diegese ao ecoar o que parecem ser angústias reais do próprio Osman Lins, sinalizando a consciência do autor acerca do distanciamento inevitável entre a intenção criativa e a interpretação alheia após a publicação da obra. Aqui, o leitor é confrontado com a vulnerabilidade do criador, que constrói um universo narrativo enquanto se expõe como sujeito humano, ciente de que sua produção será inevitavelmente apropriada por olhares diversos e por vezes imprevisíveis.

Ademais, o fragmento citado exemplifica o modo como Lins utiliza a personagem Julia para problematizar o papel do autor e da obra no contexto literário. A preocupação em “proteger” a obra tanto da indulgência quanto da hostilidade revela uma tensão fundamental: o desejo de preservar a integridade artística em um ambiente onde a interpretação é sempre subjetiva e plural. Essa dualidade reflete a própria essência da leitura como um jogo aberto, em que o autor cede o controle para que o leitor se torne coautor na construção do sentido.

Portanto, a presença dessas anotações reforça a estratégia de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de integrar níveis distintos de discurso, conectando o processo criativo à experiência de leitura. Lins desnuda as engrenagens da sua obra, mas também expõe a complexidade de sua relação com a escrita e o público.

A estratégia *ilinx*, conforme descrita por Wolfgang Iser em sua análise do jogo textual, encontra-se amplamente evidenciada na composição de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sobretudo nos trechos atribuídos à narrativa encaixada escrita por Julia Marquezim Enone. A natureza fragmentada e caótica desses trechos, caracterizada por recursos como a carnavalização (a subversão de posições narrativas e a justaposição de fragmentos aparentemente desconexos) demonstra como o texto é “lançado contra si mesmo”:

Vem a chuva do mar, atinge o cais do porto, avança para cima da cidade, avança e cruza as pontes que amarram as ilhas no chão firme, alô, ouvintes, são as águas de março, a perna esquerda cobrindo o aeroporto, a outra em Santo Antônio, a cabeça na Várzea, estende o braço direito para Casa Amarela e molha os morros, o Recife quase todo coberto por esse corpo chuvoso, os pássaros, grandes como cachorros, enfiam-se nas copas das árvores, um canário monstro vem berrando, chega aqui antes da mão da

chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro para dentro, batem as portas, um pombo pousa no teto e a casa geme, ouvem? (Lins, 1976, p.83)

A abordagem da carnavalização cria uma tensão estrutural, na qual o texto reformula suas próprias bases enquanto simultaneamente desestabiliza a estrutura narrativa. De acordo com Iser, a estratégia *ilinx* promove uma espécie de vertigem interpretativa, que revela os "fundos das posições assumidas no jogo". Isso ocorre como se houvesse uma barreira tênue entre ordem e caos, permitindo que o texto oscile entre essas duas esferas. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, essa oscilação manifesta-se na forma de um carnaval literário, em que vozes narrativas, discursos e gêneros se misturam e se confrontam no discurso direto de Maria de França, com o intuito de transcrever o fluxo de consciência de uma personagem descrita como "louca". Atinge-se, portanto, a vertigem no discurso caótico e aparentemente sem nexos da personagem, que não parece se preocupar tanto com a ideia do enredo como relato, mas sim com a retratação da mente fragmentada da personagem. Podemos ver, por exemplo, um trecho transcrito pelo Professor de uma passagem em que Maria de França, em vigília depois de passar a noite em claro, narra em sua perspectiva fraturada — descrito pelo próprio personagem como "um trecho furioso e sem nexos":

também, negro e mais negro, rasgo, mordeu, o murro, dilaceramos, carvão outro lixo, calangos todavia, vai?, tamancos mas corta quem quer tampa carregado xô. Alô! Dormem? [...] os arrotos dos pássaros, seus gargarejos, gargarejam pedras?, cacos de vidro?, assovios vingativos. (Lins, 1976, p.154)

A narrativa de J.M.E. apresenta um espectro de vozes carnavalizadas que ultrapassa a protagonista Maria de França, destacando-se particularmente a figura do Espantalho como elemento de convergência. Este personagem, construído fisicamente por Maria a partir de fragmentos de outros vinte e sete personagens, materializa-se como entidade polissêmica que condensa características físicas ("pés", "orelha cheia de voltinhas") e subjetivas ("olhos de ver inundações e estrondos") dispersas na narrativa. Sua natureza múltipla se reflete no número de nomes que recebe "Brisa", "Vento Largo", "Sumetume" entre outros — cada qual capturando dimensões distintas de sua existência. Mais que simples artefato narrativo, o Espantalho é construído como eixo simbólico onde convergem as diversas linhas

temáticas da obra, operando simultaneamente como criatura ficcional e princípio organizador do caos narrativo:

Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha "cheia de voltinhas", esses olhos "de ver inundações e estrondos", fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França, protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báçira. (Lins, 1976, p.154)

A relação entre o Espantalho e Maria de França estabelece uma dinâmica narrativa fora do comum. Enquanto herda da protagonista a voz carnavalizada e a fragmentação discursiva, o Espantalho exerce função paradoxal de organização e decodificação do caos narrativo, filtrando o fluxo desordenado de imagens e associações que caracterizam o monólogo interior da personagem. Essa mediação, contudo, não ocorre sem custos: ao tentar estruturar o discurso alheio, o personagem acaba por se contaminar pela própria desordem que pretende ordenar. Esse processo de infecção recíproca sugere uma alegoria do ato leitor, onde o Espantalho encarna a figura do intérprete que, ao mergulhar no texto, vê suas próprias estruturas cognitivas transformadas pelo objeto de sua análise. A progressiva assimilação da voz do Espantalho pelo Professor nas páginas finais corrobora essa leitura, demonstrando como o processo interpretativo radical acaba por dissolver as fronteiras entre sujeito e objeto da leitura. Tomemos como exemplo a última fala do personagem na narrativa encaixada:

Mulher! Tão moça ainda, e os lábios enrugando? A mocidade vai foi, era, ser é perecer, lê-ô-lê, lê-ô-lá, o rosto baixo, e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando os pássaros, mas não o tempo, debando os pássaros, não a corrupção, os pássaros debando e só. (Lins, 1976, p.159)

Segundo o Professor, após pronunciar o referido discurso, o personagem "emudece e não volta ser mencionado". A análise do Professor sobre o silêncio final do Espantalho adquire novas camadas de significado quando contrastada com sua própria transformação discursiva. O personagem de J.M.E., após proferir seu derradeiro monólogo marcado por expressões rítmicas ("lê-ô-lê, lê-ô-lá") e imagens paradoxais ("a mocidade vai, foi, era, ser é perecer"), desaparece da narrativa de

forma tão abrupta quanto enigmática. Esse desaparecimento, longe de representar simples resolução narrativa, prenuncia a metamorfose do próprio Professor, cujo discurso nas páginas finais do romance incorpora não apenas o estilo fragmentado do Espantalho, mas sua própria substância linguística. A recorrência de fórmulas específicas ("lê-ô-lá"), a construção de neologismos ("erumavezífero", "Recífero") e a sintaxe desestruturada que caracterizavam o Espantalho ressurgem no diário do Professor, agora amplificadas e radicalizadas. Essa transposição não se limita à esfera linguística, mas atinge o cerne da subjetividade do personagem-analista, que progressivamente abandona sua posição exterior para se tornar parte orgânica do universo ficcional que inicialmente pretendia analisar:

Lê-ô-lá! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê?, vamos, gente!, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida. Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele, e também tu, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutra lugar numinoso, [...] lê-ô, e cresço. Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o Báçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero.. (Lins, 1976, p.159)

O clímax narrativo apresenta uma fusão radical das vozes discursivas, onde Professor, Maria de França e Espantalho se confundem em uma voz narrativa plural e indecível. O texto final, saturado de autorreferências e desconstruções linguísticas, exhibe um narrador que declara abertamente seu domínio sobre a diegese ("guardo Maria de França, quero Maria de França") enquanto simultaneamente afirma sua identidade múltipla e dispersa ("sou ele, e também tu"). Essa dupla consciência — de controle e dissolução identitária — manifesta-se linguisticamente através da acumulação de neologismos ("limitífero", "universífero") que constroem uma espécie de gramática própria, e estruturalmente pela justaposição de opostos ("junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante"). O resultado é uma narrativa que performa sua própria desintegração, onde a distinção entre analista e analisado, realidade e ficção, sujeito e objeto, torna-se não apenas obscura, mas estruturalmente

impossível. Nesse estágio final, o romance consoma seu projeto carnavalizante, transformando a leitura em experiência de dissolução identitária onde todas as posições discursivas se revelam intercambiáveis e codependentes. Nos trechos da narrativa encaixada, essa carnavalização é profundamente funcional, pois força o leitor a abandonar expectativas de coesão narrativa. Por exemplo, o uso deliberado de recortes e inversões textuais não serve apenas para criar um efeito de estranhamento, mas também para evidenciar a fragilidade das fronteiras entre significado e ausência de sentido que se propõe no texto. Assim, o caos aparente da narrativa encaixada reflete uma ordem subjacente, que surge apenas quando o leitor aceita o desafio de interpretar o texto em seus próprios termos.

Essa subversão do texto é ainda mais significativa no contexto da narrativa de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, pois reflete uma dimensão metatextual que ultrapassa e fragmenta a diegese. Ao lançar o texto contra si mesmo, Lins não desconstrói a lógica interna da obra e evidencia a artificialidade das convenções literárias, convidando o leitor a sair da zona de conforto ao assumir seu papel no processo de leitura. Nesse sentido, a estratégia *ilinx* atua como um mecanismo para desvelar a precariedade da narrativa enquanto um sistema ordenado, sugerindo que o caos aparente é, na verdade, uma condição necessária para a criação de novos sentidos.

Portanto, ao explorar a *ilinx* como uma força de desestabilização e transformação, Lins parece incorporar os princípios do jogo textual de Iser, elevando-os a um nível de interação profunda entre texto e leitor. Essa vertigem interpretativa, longe de ser um mero artifício, constitui um elemento central da poética de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, reafirmando a obra como um espaço de experimentação narrativa aberta. Para ilustrar ainda mais como a estratégia *ilinx* se manifesta na narrativa encaixada de J.M.E., podemos destacar um trecho em que o texto parece deliberadamente lançar-se contra si mesmo, subvertendo qualquer linearidade esperada:

Ninguém me ama? Ninguém me quer? Quer, sim. Alô, ouvintes, ouçam, vocês estão por longe, fora do Globo da Morte, mas agora abro a porta de aço e vou até aí, meu homem e anjo ordena, vou de chapéu de palha e entro na ciranda, coroa de pessoas, dedos dados, jogo flores nos telhados, no rio e nas ruas do Recife. (Lins, 1976, p.32)

A narrativa da personagem Maria de França se constrói no texto de Osman Lins como um fluxo de (sub)consciência fragmentado, estruturado por frases e construções textuais aparentemente desordenadas, que mais exploram a maleabilidade do texto do que aderem à progressão tradicional de um enredo. Embora o enredo da narrativa encaixada, conforme relatado pelo Professor, revele as violências fiscais e burocráticas que esmagam Maria de França, os trechos narrados pela própria personagem se concentram muito mais nos conflitos internos e na incompreensão da realidade que a cerca. Sua percepção fragmentada do mundo sugere uma perspectiva que não consegue abarcar plenamente a materialidade de sua opressão sociopolítica. Em vez disso, os textos da personagem revelam um universo centrado em sua subjetividade, um reflexo de sua fragilidade mental e emocional.

Nesse ponto, a estratégia de *ilinx* é utilizada de forma mais complexa, indo além da estética narrativa para despertar no leitor o conflito *agonístico*. O texto força o leitor a confrontar sua própria bússola moral ao se sensibilizar pela opressão que Maria de França sofre, mas também pela maneira inocente e quase pueril com que ela enfrenta seu entorno. Aqui, Lins cria um contraste dissonante entre as prioridades perceptivas do leitor — que inevitavelmente reconhece as injustiças estruturais enfrentadas pela personagem — e a perspectiva ingênua e fragmentada de Maria de França. Tal dissonância é, por sua vez, reconhecida e até amplificada pelo próprio Professor, que comenta a leitura da narrativa encaixada, sugerindo que essa fratura interpretativa é parte do jogo textual proposto pela narrativa. O narrador-personagem, ao analisar a narrativa encaixada, além de descrever os elementos constitutivos da carnavalização textual, também reconhece explicitamente os efeitos que essa estratégia provoca no leitor. Sua análise demonstra um entendimento da dinâmica do jogo textual, evidenciando como os recursos narrativos desestabilizam a experiência tradicional de leitura e exigem um engajamento ativo por parte do receptor da obra:

7 de dezembro

Há portanto na obra um ir-e-vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e seu duplo que fala, embora utilizem — uma e outro — o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante. Vê-se o leito — e acompanha-o o crítico — embaraçado e inseguro: defronta-se com um locutor que não merece confiança alguma e que se esforça por não merecê-la, às custas que um jogo de acertos e equívocos, de aberturas e de restrições no seu campo de visão, por vezes tão limitado que resvala o absurdo. (Lins, 1976, p.84)

Na sequência dessa reflexão, o leitor é confrontado com um exemplo da própria narrativa encaixada, em um trecho narrado por Maria de França que radicaliza ainda mais a carnavalização e o efeito de desorientação:

Desço pelas escadas, volte em uma 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? na rua ou em casa?, característica sonora, ponto final em nossas transmissões. (Lins, 1976, p.84)

Esse trecho exemplifica uma narrativa ainda mais fragmentada, em que vozes, diálogos e até mesmo as estruturas semânticas do discurso se entrelaçam de maneira caótica, produzindo um efeito de estranheza e vertigem no leitor. A colisão de diferentes registros discursivos e a alternância abrupta entre ações e pensamentos fragmentados são recursos que desconstróem a linearidade narrativa, remetendo diretamente à estratégia de *ilinx*, que busca provocar uma desorientação deliberada.

Ao centralizar a narrativa na consciência fragmentada e caleidoscópica de Maria de França, o texto desafia a possibilidade de uma compreensão totalizante. A fragmentação reflete a subjetividade instável da personagem, e exige do leitor implícito uma posição atenta, reconstruindo os sentidos a partir de uma perspectiva deliberadamente fraturada. Esse processo coloca o leitor diante de um duplo desafio: superar a vertigem causada pela estrutura do texto e encontrar significados em meio à sua aparente desordem.

Podemos perceber que a construção de sentido se apresenta como o objetivo central das estratégias narrativas e do próprio jogo textual presente em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Segundo Wolfgang Iser, os traços estruturais de uma narrativa funcionam como uma armação para o jogo, estabelecendo tanto os limites quanto as áreas livres dentro das quais esse jogo se desenvolve. Esses elementos estruturais constituem as pré-condições necessárias para a inserção de significados que, embora possam inicialmente ser construídos, são também ludicamente desfeitos, num movimento contínuo de construção e desconstrução. Nesse sentido, há um contrabalanço inerente ao jogo: enquanto este se empenha por gerar resultados interpretativos, sua natureza lúdica rompe com qualquer resultado fixo.

Para Iser (1979, p. 112), o "vencedor" desse jogo textual não é unicamente o leitor ou o autor, mas ambos. O autor planeja o campo de jogo e as regras que o regem, enquanto o leitor, ao participar ativamente do processo interpretativo, constrói

significados a partir do texto. O jogo, no entanto, não termina com a conclusão da leitura. Pelo contrário, ele permanece ativo enquanto o leitor continua a gerar múltiplos sentidos a partir da obra, prolongando, assim, a experiência lúdica e garantindo o sucesso compartilhado entre autor e receptor.

Ademais, Iser destaca que o jogo textual atinge sua plena realização na medida em que o leitor se envolve imaginativamente com as estratégias narrativas. O jogo, enquanto meio e não fim, atrai o leitor para dentro de sua dinâmica, mas também o submete às suas regras. Assim, o leitor é simultaneamente jogador e "jogado", desempenhando papéis designados pelo texto, que asseguram a continuidade do movimento lúdico. Novos traços de jogo surgem continuamente, configurando um cenário que exige a interação criativa do receptor e torna o jogo do texto uma *performance* concebida para um auditório suposto (Iser, 1979, p. 116). Esse jogo narrativo não se confunde com os jogos da vida comum; ele se encena no espaço literário, atribuindo ao leitor um papel essencial para a realização do significado.

Nesse contexto, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* evidencia a dualidade dessas funções. Enquanto é responsabilidade do leitor decodificar as estratégias narrativas e construir sentidos a partir delas, o autor assume o papel de estrategista, planejando cuidadosamente as estruturas e dinâmicas que possibilitam essa interação. Assim, a obra cria um campo de significação que só se concretiza durante o ato da leitura, um espaço compartilhado onde a performance do autor e a participação do leitor se encontram em pleno jogo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que aqui se desenvolveu de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* revelou de que modo Osman Lins constrói uma arquitetura narrativa que transforma radicalmente as relações entre texto, autor e leitor. Sob a perspectiva da teoria da recepção, a obra opera como um sistema dinâmico onde significado emerge da interação entre estratégias textuais disruptivas e a atividade interpretativa do leitor. O romance desestabiliza deliberadamente convenções narrativas tradicionais – linearidade temporal, unidade de voz, distinção clara entre realidade e ficção - para criar uma experiência de leitura que exige participação ativa na construção de sentido.

A subversão formal manifesta-se particularmente no triângulo relacional entre Maria de França (texto fragmentado), o Professor (leitor dentro da diegese) e J.M.E. (autora ausente). A narrativa caótica de Maria, ao ser decifrada e reorganizada pelo Professor, não apenas mantém viva a voz da autora falecida, mas demonstra como o processo interpretativo pode ressignificar e até mesmo reconstruir o texto original. O jogo de espelhamentos entre esses elementos revela uma profunda reflexão metalinguística sobre o ato de ler: à medida que o Professor se funde progressivamente com a narrativa que analisa, o romance questiona os limites entre criação e interpretação, sugerindo que toda leitura é, em última instância, uma forma de reescrita.

A estrutura do diário, com suas lacunas e discontinuidades, reforça essa concepção ao transformar o ato de leitor em exercício de montagem textual. Cada entrada, cada fragmento citado, cada voz desenvolvida no texto funciona como peça de um quebra-cabeça que o leitor real deve articular, sem jamais dispor de todas as peças. A incompletude calculada não representa falha narrativa, mas estratégia essencial para engajar o leitor no mesmo processo de busca e construção de sentido que mobiliza o Professor dentro da diegese. Assim, o romance realiza sua potência máxima justamente na tensão entre o que é dito e o que deve ser inferido, entre a presença material do texto e as ausências que solicitam a imaginação interpretativa. Além disso, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* destaca-se por operar como uma reflexão sobre o próprio processo de cocriação literária, funcionando simultaneamente como objeto de análise e instrumento para a análise crítica. No texto, os significados não são apresentados de forma fixa ou definitiva; ao contrário, eles se multiplicam e

se adaptam, moldando-se às predisposições subjetivas do leitor e ao contexto histórico, social e cultural em que a leitura ocorre. Essa interação contínua torna o texto um espaço fluido, no qual significados são projetados, reinterpretados e reconstruídos em um ciclo permanente de troca e renovação.

A relação entre leitor e texto, longe de ser passiva ou estática, caracteriza-se por uma dinâmica de participação mútua. Nesse contexto, o romance se apresenta como um verdadeiro laboratório de experimentação literária, em que o leitor desempenha um papel indispensável para o desenrolar da narrativa, mas também para a construção de seu próprio entendimento crítico. O texto convida o leitor a assumir o papel de cocriador, preenchendo as lacunas deixadas pela narrativa e reconfigurando os sentidos de acordo com suas próprias experiências e repertório. Essa interação eleva a leitura a um exercício de descoberta e criação, no qual o leitor não apenas consome o conteúdo proposto, mas também contribui para a ampliação dos horizontes interpretativos da obra. Assim, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* desafia as fronteiras tradicionais entre autor, texto e leitor, propondo uma relação que é, ao mesmo tempo, dialógica e transformadora para todos os elementos.

A estrutura do romance, caracterizada pelo uso de duas narrativas paralelas que se entrelaçam, como pudemos notar, de maneira calculada, rompe com o padrão normativo estabelecido na literatura canônica, propondo renovações tanto nos modos tradicionais de construção textual quanto nas expectativas interpretativas do leitor. Essas duas camadas narrativas dialogam constantemente, criando um jogo de ressonâncias e contrastes que requer do leitor uma atenção redobrada e uma postura ativa frente ao texto. Nesse processo, o entrelaçamento das narrativas enriquece a complexidade formal da obra e fomenta um engajamento profundo, em que o leitor é compelido a explorar múltiplas dimensões interpretativas, incluindo aquelas que saem da materialidade do texto para dialogar com contextos históricos, sociais e culturais mais amplos.

A complexa arquitetura narrativa da obra supera o aspecto formal para estabelecer um diálogo crítico com questões sociais urgentes. Os mecanismos de encaixe e fragmentação textual, longe de serem meros exercícios estilísticos, configuram-se como instrumentos de análise da máquina burocrática brasileira e seus efeitos desumanizadores. A justaposição calculada entre os relatos ficcionais e os documentos oficiais parodiados cria um efeito de estranhamento que expõe a

violência implícita nos sistemas institucionais, revelando como as estruturas de poder se reproduzem tanto no nível macro das políticas públicas quanto no microcosmo das relações pessoais.

Essa abordagem narrativa produz um duplo movimento interpretativo: enquanto a estrutura fragmentada mimetiza a desorientação dos indivíduos frente ao aparato estatal, a exigência de reconstrução textual pelo leitor replica o próprio processo de resistência e ressignificação. Osman Lins emprega seu profundo domínio da teoria literária não como ornamentação erudita, mas como ferramenta para construir personagens-críticos que personificam diferentes abordagens. O Professor, em sua jornada de análise, encarna a transformação do leitor ideal — da postura distanciada do formalismo — à imersão total que reconhece a natureza intrínseca que existe entre texto e contexto.

A obra assim se configura como espaço privilegiado de meta-análise, onde questões de representação literária e injustiça social se entrelaçam de forma indissociável. A psique múltipla das personagens, repleta de referências e contradições, espelha a complexidade do próprio projeto literário de Lins - um romance que é simultaneamente denúncia política, experimento formal e manual implícito de crítica literária. Essa polifonia temática e estrutural exige do leitor real o mesmo exercício de síntese que o texto denuncia como necessário (porém frequentemente impossibilitado) na esfera social — convertendo a experiência de leitura em ato político de reconstrução de sentidos.

A Rainha dos Cárceres da Grécia se apresenta, portanto, como objeto de estudo particularmente relevante para a crítica literária devido à sua estrutura metatextual intrínseca. A obra não se limita a apresentar temas universais e dilemas sociais através de sua narrativa direta, mas desenvolve uma autorreflexividade sistemática que problematiza os próprios fundamentos da interpretação textual. Essa característica singular permite examinar simultaneamente o conteúdo ficcional e os processos de construção e recepção do texto literário. A metatextualidade na obra opera em dois níveis complementares: como dispositivo narrativo e como princípio organizador da estrutura do romance. No primeiro aspecto, manifesta-se através da incorporação explícita de discussões sobre teoria literária; no segundo, materializa-se na arquitetura fragmentada que replica e questiona os mecanismos de leitura e

interpretação. Essa dupla articulação transforma o romance em objeto que simultaneamente exige e examina a prática crítica.

O texto estabelece um triângulo dialético entre instância autoral, construção ficcional e atividade interpretativa, obrigando o analista a considerar não apenas os elementos textuais, mas também os paradigmas críticos que emprega em sua abordagem. Esse procedimento evidencia as relações de mútua dependência entre produção literária e análise textual. Osman Lins estrutura sua obra como sistema autorreferencial que reflete tanto sobre os pressupostos da teoria literária quanto sobre os métodos da prática crítica. Essa construção permite ao romance funcionar como espaço de confrontação entre texto e interpretação, onde os limites entre objeto de estudo e instrumentos de análise se mostram permeáveis e interdependentes. O resultado é uma obra que, ao mesmo tempo que se constitui como criação ficcional, questiona os fundamentos de sua própria recepção crítica.

A pesquisa desenvolvida sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* permitiu identificar e comprovar a natureza autorreferencial da obra através de evidências textuais concretas, particularmente na afirmação explícita do narrador: "toda obra configura a sua própria teoria" (LINS, 1976, p.65). Essa declaração pontual revela-se como chave interpretativa para compreender o projeto de Osman Lins. O exame minucioso do contexto narrativo em que essa afirmação se insere demonstra como ela opera em dois níveis simultâneos: como elemento diegético e como princípio estruturante da obra como um todo. A metodologia empregada na investigação — que combinou análise textual com estudo dos procedimentos metanarrativos — evidenciou que essa autorreferencialidade não se limita a declarar sua condição teórica, mas se realiza concretamente através de vários mecanismos textuais: a incorporação de personagens-críticos, a *mise en abyme* de processos interpretativos e a problematização sistemática das relações entre criação e recepção. Esses elementos, identificados através de leitura atenta e análise estrutural, comprovam que a obra não apenas discute, mas performa sua autonomia teórica.

Os resultados obtidos demonstram que a afirmação de Lins deve ser compreendida literalmente: o romance não apenas reflete sobre teoria literária, mas constrói ativamente seu próprio aparato conceitual. Essa constatação foi possível através do exame de como a obra manipula e subverte convenções narrativas, estabelecendo um diálogo crítico com pressupostos tradicionais da interpretação

literária. O texto revela-se assim como agente ativo que não apenas se constrói sobre, mas produz teoria, abandonando a hierarquia que coloca a crítica como instância exterior e superior à obra analisada.

A conclusão fundamental a que este estudo nos leva é que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* representa um caso paradigmático de obra que se estende além da dicotomia entre prática criativa e reflexão teórica. Através de sua estrutura complexa e autorreflexiva, o romance tematiza e performa em sua própria organização textual a sua proposta de reconfiguração dos métodos de abordagem da crítica literária. Essa característica autêntica do texto de Lins coloca a obra numa posição de destaque tanto no campo da criação literária quanto no da teoria, exigindo do leitor e do crítico um reposicionamento radical frente às relações entre texto e interpretação.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BORGES, J. **Biblioteca Personal**, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- BUTOR, M. **Crítica e Invenção**. Repertório. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAILLOIS, R. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- CAILLOIS, R. **Os Jogos e os Homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DRAY, W. **On History and Historians**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- GOMBRICH, E. **Arte e Ilusão: Um estudo de psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HEMINGWAY, E. **The Art of the Short Story**. Duke University Press, 1990.
- IGEL, Regina. **Osman Lins: Uma Biografia Literária**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- ISER, W.; LIMA, L.; JAUSS, H. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
- LINS, Osman. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- LINS, Osman. **Guerra Sem Testemunhas**. São Paulo: Ática, 1974.
- LINS, Osman. **Nove, Novena**. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- MAN, P. **Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. New York: Oxford University Press, 1971.

PAZ, Octavio. **El Arco y la Lira**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PÍGLIA, R. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POUND, Ezra. **O ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

SOLLERS, Philippe. **Logiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WELLEK, R. **História da Crítica Moderna**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Teoria do Romance 1: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARROS, D; FIORIN, J. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BONFIM, C. **Justiça Indeferida: A degeneração política no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins**. 2021. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- BORGES, J. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- BRAIT, B. **Bakhtin: Conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2018.
- BUTOR, M. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARPEAUX, O. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, 2008.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EAGLETON, T. **Uma introdução à teoria literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1965.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- FIORIN, J. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo, Ática, 2006.
- GOMBRICH, E. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 1995.
- HAZIN, E.; BONFIM, M. A.; RAMÍREZ BARRETO, F. **Descortinando o teatro de Osman Lins**. SiglaViva: Brasília, 2019.
- HAZIN, E.; RAMÍREZ BARRETO, F.; BONFIM, M. A. **Quem sou?: sou eu quem eu**

retrato (páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*). Brasília: Siglaviva, 2014

ISER, W. **O Ato da Leitura**: Uma Teoria do Efeito Estético. São Paulo: Editora 34, 1969.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, L. C. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, O. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, O. **O Mistério e a criação**. Jornal do Comércio, 1978. Disponibilizado pelo Instituto Cultural Osman Lins no site <https://osmanlins.org/acervo/entrevistas/o-misterio-e-criacao-jornal-do-comercio-16071978> Acesso: 2 nov 2024

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PÍGLIA, R. **Formas Breves**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

POUND, E. **Guide to Kulchur**. 5 ed. Connecticut: New Directions, 1970.

SOLLERS, P. **La guerre du goût**. Paris, Gallimard, 1994.

SOLLERS, P. **Logiques**. Paris: Seuil, 1968

SOLLERS, P. **Writing and the experience of limits**. New York, Columbia University Press, 1983.

SUTHERLAND, J. **Uma breve história da literatura**. Porto Alegre: L&PM, 2022.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

WELLEK, R. **História da Crítica Moderna**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.