



os romances de Sérgio Sant'anna e de Osman Lins

*respostas ficcionais à "Morte do autor", de
Barthes e Foucault?*

Enéias Farias Tavares¹

Resumo:

O ápice das discussões que colocaram em xeque a importância autoral na obra literária ocorreu na década de 1960, quando as reflexões de Roland Barthes e de Michel Foucault, em textos como *A morte do autor* e

O que é o autor?, resultaram numa reavaliação crítica da figura autoral bem como promoveram uma maior valorização do texto literário e da interpretação do leitor. O objetivo deste artigo é contrastar as idéias dos dois pensadores sobre a problemática do autor com os romances brasileiros *Confissões de Ralfo*, de Sergio Sant'Anna, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, textos nos quais a oposição à morte do autor se apresenta.

Palavras-Chave:

Crítica literária; morte do autor; Sergio Sant'Anna; Osman Lins.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente é doutorando pela mesma instituição. Contato: eneiasatavares@yahoo.com.br.

Abstract:

The culmination of discussions about the authorial importance in literary work occurred in the 1960s, when the thoughts of Roland Barthes and Michel Foucault promoted the reducing of author's appreciation and elevate the importance of text and reader, in essays as *The author's death* and *What is author?*. About this, the aim of this paper is to contrast the ideas of those thinkers on the problem of author with the brazilian novels *Confissões de Ralfo*, by Sergio Sant'Anna, and *A rainha dos cárceres da Grécia* by Osman Lins, texts in which the opposition about the death of the author is perceived.

Key-Words:

Literary criticism; death of author; Sergio Sant'Anna; Osman Lins.

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Roland Barthes, "A morte do autor"

A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.

Michel Foucault, "O que é um autor?"

Assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?

Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*

Nós (eu e Ralfo) terminamos isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras.

Sergio Sant'Anna, *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*

1. Introdução

Pensemos num autor qualquer. Homero? Shakespeare? Não, um mais próximo temporalmente de nós. Sir Arthur Conan Doyle. Inglês. apreciador de histórias de mistério. Ocultista. Criador de uma das personagens mais conhecidas: o detetive Sherlock Holmes. Doyle, estudante de política, botânica, literatura, filosofia, história e criminologia, entre outros interesses. Sem ele, obras como *Um estudo em vermelho* e *O enigma dos quatro* não teriam existido. No entanto, sem tais escritos, seu nome possivelmente não seria conhecido. Mesmo assim, sua criação literária, suas personagens e suas tramas, talvez sejam para muitos leitores mais conhecidos que seu próprio criador.

Assim, seria o autor ou a personagem o que mereceria estudo, consideração ou menção? A pergunta que faço é: seria o autor, Doyle, algo sem sua criação, Holmes? Talvez não, embora também se possa aferir, até com mais certeza, que não haveria Holmes sem Doyle. Mas pensemos em outra possibilidade: e se textos como *O cão dos Baskervilles* e *o Ritual Musgrave* não tivessem vindo a público, se tais escritos tivessem sido engavetados no estúdio de Doyle e se perdido no decorrer das décadas,

sem ter sido publicados, lidos e comentados? Além dessas questões, apresenta-se também o problema dos autores que usaram diretamente Doyle em seus textos. Sem as aventuras de Holmes, autores como Agatha Christie, Dashiell Hammett, James M. Cain, Georges Simenon, Patrícia Cornwell, Patrícia Highsmith e outros, não teriam escrito obras que dialogam diretamente com os textos de Doyle.

O que proponho como reflexão inicial é a relação autor-texto-leitor. Relação problemática, especialmente nesse último século, em que o texto literário ocupou o interesse de críticos e teóricos que o analisaram mais objetivamente, em detrimento dos estudos que visavam a “influência literária” ou a “intenção do autor” e que estavam centrados especialmente na noção de “gênio” poético ou romanesco. Depois do século XIX, com o advento da linguística de Ferdinand de Saussure, do formalismo russo e posteriormente do estruturalismo, os interessados no objeto literário visaram aos aspectos mais objetivos da construção literária.

É com o desenvolvimento desses estudos, mais centrados na construção discursiva do que no contexto social ou autoral, que a importância dada ao escritor diminui, valorizando-se o texto e as leituras que advêm desse texto. O ápice dessa discussão ocorre na década de 1960, quando os pensamentos de Roland Barthes e Michel Foucault desempenharam papel fundamental no questionamento do autor e motivaram a valorização do texto e do leitor, em textos como “A morte do autor” e “O que é o autor?”, respectivamente.

Essa abordagem crítica ainda é fortemente rebatida por críticos mais tradicionais e adeptos de um estudo que vê com relutância o enfoque dado aos textos e ao consequente apagamento da figura do autor. O mais conhecido deles é Harold Bloom, no *Cânone ocidental*², ao afirmar que, apesar dos estudos contemporâneos

tentarem anular o autor e desmistificar a criação ficcional, os textos literários estariam mais vivos do que muitos dos especialistas de corrente estruturalista. Ao lado de Bloom, está a crítica cultural Camille Paglia, autora de *Personas sexuais*, que adverte sobre as relativizações dessa crítica que devem ser vistas com olhar cuidadoso pelos estudiosos. Na opinião da autora, os estudos posteriores a Foucault, “toscamente pesquisados, mas superconfiantemente argumentados, mostram o provincianismo parisiense, obcecado pela linguagem, transformado em paranoia ilusional e obsessivo-compulsiva”³, ao diminuir o autor quando se sabe que sem autor não há textos, e muito menos leitores.

Não tão enfático quanto Paglia, George Steiner relaciona a tese da morte do autor com a própria desvalorização da alta cultura em nossos dias. Em ensaio de 1978, *O leitor incomum*⁴, analisa a pintura de Chardin, *Le philosophe lisant*, refletindo sobre uma argumentação que, ao matar o autor, mata também o vínculo do leitor presente com o passado cultural e histórico. Para Steiner, a incapacidade atual de ler com respeito e admiração crítica tem seu principal agravante na morte do ideal clássico ou judaico-cristão, perda que significa um corte entre o sujeito contemporâneo e o passado histórico e cultural.

Na verdade, é preciso ressaltar que, por mais válidas que as posições críticas de Bloom, Paglia e Steiner possam ser, trata-se de oposições que projetam sobre os textos de Barthes e Foucault um descontentamento com o cenário acadêmico atual. Sobretudo porque esse extremismo – o texto ou nada, o autor ou nada – não está presente nas reflexões de Barthes e Foucault. A reflexão proposta nos dois textos não visa à desvalorização do autor humano ou da *persona* por trás da escrita, como especialmente Paglia nos quer fazer crer. Antes, o que Barthes e Foucault propõem é uma valorização do texto literário e dos múltiplos aspectos presentes ali, que

2 Harold Bloom, *O cânone ocidental*.

3 Camille Paglia, *Sexo, arte e cultura americana*, p. 229.

4 George Steiner, *Nenhuma paixão desperdiçada*.

são vivenciados e revividos pelos leitores no decorrer do tempo. Também está subentendido na reflexão dos autores franceses uma crítica não sujeita à imagem do autor-gênio, tão apregoada pelo romantismo do século XIX.

A partir da publicação dos textos seminais de Barthes e Foucault, tem-se uma oposição não apenas da crítica mais tradicional de Bloom e Steiner, como também de alguns autores ficcionais a essa problemática. Nesse sentido, dedicarei as próximas páginas a um comentário que contraste as ideias dos dois pensadores sobre a problemática do autor com os romances brasileiros *Confissões de Ralfo*, de Sergio Sant'Anna, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, textos romanescos em que a oposição à morte do autor se apresenta.

2. A morte do autor nas ideias de Roland Barthes e Michel Foucault

A discussão sobre a diminuição da figura autoral e a ascensão das características do texto e da capacidade interpretativa do leitor ganhou enfoque especial primeiramente no texto de Roland Barthes, publicado em 1968, intitulado "A morte do autor". Nesse texto, diferente do que Foucault faria em resposta no ano seguinte, Barthes não dedica tantas páginas aos conceitos e termos usados nos estudos literários. Está mais interessado em refletir sobre a importância do leitor e menos em anular totalmente a figura do autor ou problematizar as peculiaridades do texto literário.

Seu texto inicia com uma citação de Balzac, retirada da novela *Sarrasine*, e com uma reflexão sobre as múltiplas vozes interpretativas que a passagem em questão pode gerar. Logo após a introdução, usando uma fórmula simples – "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem" – Barthes relativiza a dicotomia autor-obra. Sua proposta não é refletir sobre um conceito obviamente

"inconceituável"⁵ como o de "autoria". Antes, é a de ressaltar a participação do leitor – seja ele leigo ou especializado – em suas múltiplas visões do texto literário. Logo depois, Barthes passa a argumentar sobre a modernidade romântica da noção de "gênio" autoral, enquanto divindade criadora. Para ele, seria importante essa reflexão visto que ainda se percebe o "império do autor" nos estudos literários. Barthes também comenta a obra de Proust como precursora de uma literatura onde o principal não é o escritor, nem mesmo o texto, e sim a leitura que se faz de uma determinada experiência⁶. Nesse sentido, argumenta Barthes, a linguística dera aos estudos literários um apoio ao apresentar uma ferramenta analítica que defendia a estrutura de um texto como fundamental para análise. Por fim, Barthes acusou a crítica de impossibilitar a morte do autor, pois, se a crítica fosse a busca pelo autor e por sua "intenção", com a morte do autor, também morreria a crítica. O que Barthes pretendeu foi apresentar uma reflexão que buscasse as potencialidades do texto:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; (...) o nascimento

5 "Inconceituável" como a comparação entre Homero, *aedo* grego, Shakespeare, dramaturgo elisabetano, e Machado de Assis, romancista de folhetim, demonstra. São autores que poderiam ser unidos num conceito uno? Um conceito de autoria que abarcasse suas diferenças geográficas, temporais e estilísticas? Seria, no mínimo, ingenuidade tratar dos criadores de Ulisses, Hamlet e Bentinho, com uma simples noção definitiva de autoria, ignorando o universo de variações que circunda tanto os autores citados quanto suas obras.

6 Roland Barthes, *Idem*, p. 58.

do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.⁷

Em conferência de 1969, intitulada “O que é um autor?”⁸, Michel Foucault responde ao texto de Barthes e igualmente aprofunda a discussão sobre o apagamento da *persona* autoral enquanto gênio criador, único responsável pela criação artística, e sobre a busca da crítica pela intenção presente no texto literário. Em sua fala, Foucault não dá grandes respostas sobre o que se pode fazer a partir da diminuição do autor.

Sua reflexão segue em duas instâncias: primeiramente, colocava em dúvida a certeza e a centralidade do papel do autor no estudo literário, num argumento que aprofundava as reflexões de Barthes. Nela, noções como “cânone”, “personalidade criativa”, “idolatria da crítica”, “mente genial”, entre outras, foram pouco a pouco desmistificadas por Barthes, tendo por principal concepção a assertiva de que a obra não mais imortalizaria o escritor, e sim o apagaria⁹. Em segundo lugar, Foucault objetivou uma valorização do texto enquanto obra autônoma, distanciando-o do seu tempo e lugar de produção.

Para Foucault, a crítica não deveria mais “destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas”¹⁰. Desse modo, o autor deixaria de ser o foco de atenção do estudo crítico, apontando para o texto seu principal foco de interesse. Segundo Foucault, é o texto que prova a não validade do autor. Enquanto os autores morrem, os textos permanecem sendo pensados, recriados, relidos e reinterpretados. Tal jogo

de relativizações prossegue quando Foucault afirma que a discussão sobre o autor é improfícua em vista da impossibilidade de definirmos noções de “autor” e “obra”. Sobre a noção institucionalizada de “autoria”, Foucault argumenta:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.¹¹

Na citação acima, fica clara a reflexão de Foucault sobre a variabilidade daquilo que chamamos de literatura, autor ou obra. Após refletir sobre a participação da academia e das “vozes legitimadoras” tanto na conceituação quanto na valorização das noções de “autoria” e de outras usadas de modo pouco reflexivo pela crítica das décadas anteriores, Foucault finaliza sua argumentação afirmando que não seria o autor que criaria o texto literário e sim o texto que criaria o autor. Daí a importância dada ao estudo e à análise do texto e das suas particularidades em detrimento de uma centralidade do “autor” ou da “intenção autoral”.

Como visto, se a reflexão de Foucault permitiu um estudo mais centrado no texto e nas suas características específicas, o ensaio de Barthes apontou em outra direção: Sua valorização da capacidade interpretativa do leitor teria apresentado uma possibilidade de “estética da recepção” da obra literária. Esta centraria seus estudos não no gênio autoral, nem na estrutura formal do texto literário e sim na variação de leitura possível de

7 Idem, p. 64.

8 .A tradução utilizada para este trabalho foi *O que é o autor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

9 Michel Foucault, *O que é o autor*, p. 268.

10 Idem, p. 269.

11 Idem, p. 279.

um ou mais leitores. No entanto, o diálogo de Foucault com o texto de Barthes e as decorrentes reflexões sobre as suas respectivas interpretações das potencialidades do texto e do leitor provocaram mais questionamentos que assertivas. E talvez esse fosse precisamente o objetivo de suas reflexões: causar estranhamento e fragilizar o terreno da crítica literária convencional, fonte de respostas e definições, visando à provocação para um estudo crítico e teórico mais aberto. Desse modo, as questões sobre a relação autor-texto-leitor se tornam ainda mais instigantes e problemáticas. Se o autor está morto, quem deveria ser responsabilizado pelo texto? Se o texto é o principal a ser analisado, como defende Foucault, como estudá-lo dissociado do tempo e do espaço no qual ele foi escrito e do qual ele, mesmo que indiretamente, é elemento constituinte? Por outro lado, e se se optasse pela leitura centrada na hipótese de leitor(es) ideal(is), baseando o estudo nas “escrituras múltiplas” de Barthes, o que restaria senão um infundo de interpretações possíveis? É a partir dessas reflexões de Barthes e Foucault que autores como Osman Lins e Sergio Sant’Anna parecem responder com a construção de seus respectivos romances, textos nos quais a diminuição autoral é colocada em evidência.

3. Osman Lins e a presença da “autora” de *A rainha dos cárceres da Grécia*

O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário, no qual um narrador inominado se propõe a fazer uma análise do romance de sua antiga amante, Julia Marquezin Enone. O título do suposto romance não publicado é justamente *A rainha dos cárceres da Grécia*. No romance de Julia, o enredo centra-se na personagem Maria da França, “heróina parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício”¹². Simultaneamente, o diário

do narrador é um comentário sobre o texto de Enone e também um construto reflexivo sobre o objeto literário e sobre as fragilidades do seu autor-leitor.

Nesse sentido, o comentário do narrador de Lins não seria o comentário de um “teórico universitário”¹³, fixado em “normas e conceitos”, mas o comentário de um leitor atento e emocionalmente simpático ao enredo e às aventuras de sua protagonista. O ideal de leitura e interpretação desse narrador não seria então a teoria literária e sim uma crítica literária mais amena e reflexiva. Em seu texto, embora defenda a opinião de Pound, de evitar o engano de “discutir o poeta e não o poema”¹⁴, o narrador deixa claro que o fato de ter conhecido a autora, de guardar seus cadernos de anotações, de possuir suas pastas de recortes e objetos, elementos que insistem em presenciar a ausência, alterará significativamente a leitura e a análise do romance de Julia. A partir dessa constatação, o narrador cita as várias cartas escritas pela amante e se pergunta se a leitura de antigos escritos não ajudaria na reflexão sobre o texto romanesco que ela deixara. Rodeado por esses registros da autora e de suas próprias lembranças a respeito dela, o narrador parte para sua busca: “descobrir nele o que há de elaborado e pessoal”¹⁵. Nesse sentido, buscar o elaborado no texto é buscar suas peculiaridades linguísticas, seus pormenores artísticos, sua própria estrutura. Por sua vez, a busca pelo “pessoal” subentende a certeza de que o texto, cedo ou tarde, revelará quem foi sua autora, a mulher a quem amou e com quem conviveu.

Nesse ponto, tem-se o primeiro contraste com as ideias que apregoam a “morte do autor”. Lins deixa claro, via narrador, a impossibilidade de ler e comentar um texto desassociando-o da *persona* que o gerou, que o pensou, que o escreveu. Nesse sentido, as palavras do fictício (ou não) teórico literário A. B. ecoam nas reflexões mais subjetivas do narrador. Este teórico ataca a vivência, a

¹² Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 15.

¹³ Idem, p. 12.

¹⁴ Idem, p. 13.

¹⁵ Idem, p. 16.

experiência e o passado de leitores e autores quando afirma que a produção do texto deve ser esquecida, apagada, assassinada. “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?”¹⁶, pergunta o narrador surpreendido pela objetividade do especialista literário.

Até aqui, o romance de Lins evidencia sua abordagem no que concerne à morte do autor. Para esse narrador, a autora está ainda presente, viva em suas lembranças e nas suas marcas materiais. A autora em questão, Julia Enone, está personificada e presentificada em cada leitura do narrador, nas suas reflexões e comentários. Curiosamente, essa materialização da figura autoral não se dá apenas de forma abstrata, como também física. Em determinado momento do romance, o narrador abre um livro de sua biblioteca, um livro ainda não lido, e nota marcas de unha de uma leitura anterior, as marcas da própria Julia, que numa passagem marca a sua leitura. Esse sinal de unha no canto da página marca sua presença no ambiente da leitura abstrata, silenciosa, passada – como saber se o livro que lemos não foi lido por outro antes de nós? –, como também da presença material¹⁷ – como os riscos à lápis ou caneta dos leitores anteriores, manchas de pingos de café ou as marcas de dobras no canto de páginas específicas. Além desses fragmentos deixados pela amante, impera também a presença sempre constante de outras lembranças, textuais ou não, nas reflexões do narrador. No decorrer de todo texto, essas reflexões são vivificadas ou presentificadas pela recorrência de notas de rodapé que referem outros textos, críticos ou não, verdadeiros ou não.

Como exemplo dessa estratégia narrativa, há uma citação a Goethe na página 15 (“Viagem à Itália, *memento* de 19 de Setembro de 1786, *in fine*”) que diz respeito a um dos escritos do poeta alemão sobre fugir de algo para abraçá-lo, o que no romance reforça essa

crítica que tenta ser neutra (“estudar o poema, não o poeta”), mas que ainda mais acaba por adentrar nas lembranças do narrador sobre a autora. Em oposição a essas citações facilmente reconhecíveis e localizáveis, o narrador do romance alude a outros textos e autores que dificilmente são reais. Ao relacionar os cinco capítulos de *A rainha dos cárceres da Grécia* com os significados esotéricos dos cinco dedos da mão, o narrador cita J. O. Hellvig e sua obra, *Die Hand, Zusammenfassung der Wert, de 1953*, e acrescenta: “a edição original, que é a de 1740, foi impressa em Mogúncia”. Numa rápida pesquisa, não é possível encontrar nem o nome do autor nem o da obra citada. Talvez aqui, Lins tenha por objetivo brincar com a noção do que é de fato escrita real ou ficcional. Em *A rainha*, tais divisões parecem um tanto arbitrarias, talvez inexistentes, como acontece regularmente quando lemos J. L. Borges.

Desse modo, a oposição entre o ficcional e o real, oposição que perpassa o romance de Lins, não se faz presente apenas na fábula do romance-diário, mas também em sua própria estrutura. Estão presentes na narrativa, relativamente curta, um número impressionante de citações, alusões ou referências a obras e a outros autores literários¹⁸, alguns reais, outros imaginários. Além disso, o narrador cita em diversos momentos do seu “estudo” sobre o romance de Julia, duas classes de notícias jornalísticas: primeiramente, reportagens recortadas por Julia que remetem às peripécias do sistema previdenciário brasileiro, que se conectam diretamente com as agruras de sua

¹⁸ Entre as muitas alusões ao mundo literário estão os nomes de Rimbaud, Borges, Cervantes, Pound, Machado, Goethe, Gide, Lewis Carroll, Montaigne, Cícero, Propp, La Fontaine, Sófocles, Graciliano Ramos, Shakespeare, Tchekhov, Virgílio, Melville, Stendhal, Sant’Anna (aludindo a Kafka), Tolstói, Brontë, Guimarães Rosa, Musil, Chaucer, Boccaccio, Henry James, Tom Jones, Dickens, Dalton Trevisan, Virginia Woolf, Homero, Joseph Conrad, Defoe, Ovídio, Bioy Casares, James Joyce, Sterne, Dostoiévski, José de Anchieta, Clarice Lispector, Proust, Gregório de Matos, José de Alencar, Montaigne, Hesíodo, entre outros. O narrador também reserva espaço para filósofos, críticos e historiadores. Tais alusões acontecem para ilustrar um argumento, para comparações estilísticas ou fabulares com o romance de Julia, para refletir sobre o processo criativo ou simplesmente para rememorar uma determinada leitura.

¹⁶ Idem, p. 11.

¹⁷ Idem, p. 37.

protagonista, Maria da França¹⁹; em segundo lugar, notícias contemporâneas ao próprio narrador, sobre a violência contra menores por policiais²⁰. Essa relação entre as reportagens lidas e as referências tanto na obra analisada quanto no comentário, reforçam novamente a não divisão entre o mundo do narrador, talvez do próprio Lins, e as vivências ficcionais da protagonista do romance de Julia. Essa mescla de elementos reais (por meio de citações, notícias, menções a escritores e pensadores), reforça a impressão do leitor de que o romance de Lins tem algo de obrigatoriamente ficcional – afinal trata-se de um romance –, mas também de inexplicavelmente real, pois sua temática romanesca evita os idealismos das noções de autor, narrador, enredo e personagem.

Se, para a “teoria literária”, as noções de “autor”, “narrador” e “personagem” podem parecer estanques, separáveis e classificáveis, Osman Lins problematiza tal divisão num romance cujo enredo trata da relação entre uma personagem ficcional (Maria da França), de uma autora ficcional (Julia) e de um narrador também ficcional (inominado). Num determinado momento do romance, percebe-se o próprio autor de *A rainha* brincar com essa relação. Enquanto a fábula trata de uma autora que é personagem da narrativa, aludida por um

narrador também fictício, Lins passa a refletir sobre seu próprio texto:

Mesmo pensando assim, sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar o que no romance é uno. Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquês 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.²¹

Aqui, autor e narrador se cruzam, se mesclam, e o que ficcionalmente era realidade torna-se realidade ficcional, quando o próprio autor define sua obra: “um romance que é ensaio que é diário”. Um autor que cria um narrador que, por sua vez, cria a autora que afirma ler e comentar. Uma obra que, não sendo escrita, cria-se em razão do comentário crítico feito sobre ela. É nessa reflexão sobre as diferenças entre o real e o ficcional, entre obra e escritor, que Osman Lins centra sua principal questão em *A rainha dos cárceres da Grécia*: seria possível separar obra e crítica literária, texto e leitor? Ou ainda mais, seria possível escrever uma obra que apresentasse a relação autor-texto-leitor em toda a sua complexidade?

Para aprofundar essa questão, o narrador de Lins reflete sobre o método – quase dogmático – usado para se estudar e analisar a obra artística. Segundo ele, tal dogmatismo, tão rígido e incompleto, se explica em duas instâncias: “a estratégia da luta (a luta expulsa o meio termo) e as carências naturais do homem, que o reduzem por vezes a não entender a coisa amada, da qual

19 “O Sr. Rinhold Stephanes, novo presidente do INPS, começa a descobrir que a burocracia desse órgão é ‘arrepiante’. O processo relativo a uma autorização para obra 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.)” (Idem, p. 33).

20 “Para não deixar sem acréscimo o livro e porque o assunto, a meu ver, integra o mundo de Maria de França, resumo a matéria hoje estampada no Diário Popular. Noventa e três menores, escoltados por treze homens da lei – alguns destes com capuzes ocultando o rosto –, foram conduzidos num ônibus para o município mineiro de Camanducaia e abandonados no mato, nus, às três da madrugada (chovia), debaixo de pau e de canos de ferro. Nivelados pelo singular tratamento, as acusações que pesam sobre os jovens delinquentes, entre os quais um epilético, são entretanto muito variadas, indo da cumplicidade no roubo de automóveis à venda de biscoitos, sem licença, no parque D. Pedro II. 30 de outubro.” (Idem, p. 58)

21 Idem, p. 55.

se torna uma espécie de cego e exaltado guardião²². Após enfraquecer a crítica como incapaz de chegar à obra, a não ser por suas conceituações, motivadas por luta e insensibilidade, o narrador inicia uma digressão sobre o papel do novo romance, da relação entre autor e leitor e sobre a validade da obra literária hoje.

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 o romance e o leitor, em nossa época, não se restringe entretanto a uma questão de idade. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzindo por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: “Não me recorde e não quero recordar”. (...) O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acrediteis em mim? Melhor. Isso é fala e artifício”. O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade?²³

Comentários metaficcionalis como esse perpassam *A rainha dos cárceres da Grécia*, que além de romance, diário, mescla de documentos e manchetes jornalísticas, apresenta passagens que parecem pertencer a qualquer livro de crítica literária ou até mesmo de teoria romanesca. No texto de Lins, tópicos como “narrador”, “gêneros literários”, “tempo ficcional”,

“verossimilhança”, “efeito trágico”, “localização espacial” e diálogo com a “grande tradição literária” são comuns. Nessa progressão analítica – exemplificada num diário que inicia em 26 abril de 1974 e dura mais de um ano –, nessa interminável batalha de leituras, interpretações e suposições sobre o objeto literário, não há respostas definitivas, antes apenas “outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?), sobressai de tudo a minha penúria de forças²⁴, diz, ao refletir sobre as relações do texto e sobre o seu envolvimento íntimo com a autora.

Com isso, a interpretação que o narrador faz do romance é precisa, mas também inconclusa. Suas pesquisas levam a uma leitura dos elementos astrológicos do texto de Julia. Após desenvolver sua tese – romance de cinco capítulos que se relacionam misticamente com os cinco dedos das mãos –, encontra uma anotação antiga da autora em que tal simbologia está lá, confirmada, desvelada²⁵. No entanto, incomoda o narrador não encontrar a si próprio na narrativa, logo ele que se julgava “fundamental” para a autora. “Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?”²⁶. Para tal reconhecimento, se faz necessário uma terceira pessoa, a sobrinha do narrador, chamada Alcmena, para lhe apresentar outra percepção da narrativa: “Vejo o senhor no livro inteiro”, diz a jovem; “não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui”²⁷. Na impossibilidade de uma leitura definitiva, frustrado, o narrador recorre a uma outra interpretação. Uma opinião que lhe oferte o que a primeira não lhe possibilitou: crer-se importante para a autora.

Longe de uma postura rígida e objetiva, o narrador inominado de Lins refere a si próprio como um homem

22 Idem, p. 66.

23 Idem, p. 70-1.

24 Idem, p. 124.

25 Idem, p. 49.

26 Idem, p. 43.

27 Idem, p. 95.

de livros que, não caindo na “armadilha” de querer ensinar uma paixão, tornou-se professor de biologia. Sua crítica ao romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, crítica-diário-ensaio que é o próprio romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, ao fim não deseja encerrar a compreensão da obra literária (e consequentemente seu autor, seu texto e suas leituras possíveis) em caixas conceituais estáticas. Antes, tal crítico se apresenta como um amante da obra e da sua autora. “Sou um homem sensível, e, sob esse aspecto, fora do meu tempo, um homem sensível e enlutado, portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou”²⁸, escreve o amante da autora e da obra.

Diferentemente de Foucault, que lê a escrita como registro de mortalidade, o narrador crítico literário d’*A rainha dos cárceres da Grécia* defende o oposto: como um esforço de não morte, de não término. Não apenas Maria da França, mas também Julia Marquezin Enone, como o próprio narrador e talvez o próprio Osman Lins talvez, veem na folha impressa sua própria possibilidade de perdurar numa realidade em que a materialidade desaparece com o passar das décadas. “Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador quanto criado.(...) O aspecto do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo”²⁹. E é nessa e dessa realidade mágica – nomeada como texto ficcional ou meramente texto – que esse autor-narrador nasce, se constrói, se constitui.

Partindo desse narrador que se faz autor, ou desse autor que se faz narrador, para construir-se enquanto ser, partimos para outro romance em que essas diferenciações teóricas entre os conceitos de “autoria” e “obra” são ainda mais problematizados. Refiro-me a um

romance que funde claramente essas duas instâncias na medida em que tanto Sergio Sant’Anna – o autor – e Ralfo – a personagem – tornam-se unos, componentes inseparáveis de sua(s) narrativa(s).

4. Sergio Sant’Anna e o autor-personagem de *Confissões de Ralfo*

Na capa de *Confissões de Ralfo*, Sergio Sant’Anna já coloca em xeque a percepção e, sobretudo, o consenso a respeito da divisão autor-narrador-personagem. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* remete tanto ao autor, ao apresentar a palavra “autobiografia”, como também remete ao protagonista-narrador ao mencionar “imaginária” para qualificar sua construção narrativa. Ao abrir o livro, antes mesmo do sumário e das três curiosas epígrafes que dão início à narrativa, temos um “Prólogo” em que esse autor-narrador-personagem revela as inquietações pessoais que planeja “purgar” por meio da obra artística. “Transcender a mim próprio através da ‘arte’”, afirma o texto inicial, deixando pouco claro se o mesmo trata-se de uma afirmação do autor ou da protagonista do romance. Tal dúvida perpassa também o próprio compositor do texto, que fica em dúvida se o “livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real”³⁰.

Virando a página, após um breve “Roteiro” que articula uma estranha lógica entre os nove cantos-capítulos-seções do romance, temos três epígrafes. Uma de Andy Warhol, outra de T. S. Eliot (que Sant’Anna, em entrevista posterior, menciona não lembrar de onde retirou³¹) e de Ralfo, que apresenta nela sua poética: não a poética do “pior filme do mundo”, de Warhol; nem a do “não-romance”, da citação de Eliot; antes, a do “super-romance, também com um super-enredo”, no qual os acontecimentos devem se mesclar, se

28 Idem, p. 153.

29 Idem, p. 211.

30 Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo*, p. 6.

31 Revista de Letras. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea: entrevista com o escritor Sérgio Sant’Anna.

multiplicar, na idealização desse protagonista “único e sufocante”. A partir desse momento, a costumeira percepção romanesca do leitor, a cômoda e estabelecida divisão entre as idéias de um autor e a criação de um mundo mimético que satisfaça essa “intenção” literária, passa a ser confundida. Do “Sumário”, apreende-se que *Confissões de Ralfo* talvez seja um amontoado de ideias, histórias e estórias que têm (ou não) relação entre si. Ensaaios, reflexões intimistas, poemas, discursos políticos, ação teatral, guia turístico, interrogatório policial, ficção científica, reflexão literária, entre outros gêneros, se misturam nesse “super-romance”³².

Por exemplo, no canto-capítulo IV, intitulado “O Ciclo de Goddamn”, o narrador apresenta um misto de guia turístico de uma cidade que pode ter saído de um conto de ficção científica de Philip K. Dick ou da Gotham City, das histórias em quadrinhos. Na descrição de seus pontos turísticos, há a menção a torres, bares, museus, pontos de venda de narcóticos, prostíbulos, guetos subterrâneos, etc. Mas logo depois, esse guia turístico para uma cidade imaginária (nem tão imaginária assim) é sucedido por um conto kafkiano no qual Ralfo transmuta-se em empregado comum de um grande conglomerado de escritórios que vê sua vida escoar na rotina assolada por papéis e arquivos. Alusões a *Tempos modernos*, de Chaplin, 1984, de George Orwell, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, dão o tom a esse inferno urbano no qual Ralfo – e talvez o leitor – está submerso. Nesse sentido, apenas o conto-capítulo IV mantém essa estrutura e temática. Nos outros, encontram-se outras

temáticas, discussões, cenários, fantasias, no que parece ser o que Iraildes Dantas de Miranda, apoiada na teoria de Bakhtin, nomeia de “Carnavalesco” e “Dialogico”³³, em seu texto “Carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária)”.

O último capítulo do romance, o mais pertinente para a análise que proponho aqui, é intitulado “Literatura”. Neste, o autor-narrador de *Confissões de Ralfo* é levado ao tribunal pelas principais autoridades do mundo literário³⁴. O pleito? “*Confissões* é ou não é um romance?” Após o julgamento, no qual a própria Madame Literatura, uma matrona descrita como uma velha prostituta francesa, está presente, o próprio “autor-personagem” dizendo-se desejoso de ser um escritor conhecido, apresenta razões pouco nobres para sua ambição literária: receber dinheiro, viajar para congressos, dar entrevistas e seduzir jovens que veriam no autor a “*genius in person* em pessoa”. Após a defesa infeliz desse pseudoautor, o promotor conclui o assunto discursando sobre o romance *Confissões de Ralfo* e apresentando uma classificação um tanto diferente da

32 Sobre essa estrutura múltipla do romance, Miranda afirma: “Composto de ‘nove pequenos livros’, o romance é a carnavalização dos mais variados e heterogêneos procedimentos narrativos. São parodiados a tradicional saída do herói para o mundo, o diário de bordo de Serafim Ponte Grande, carta, diário de louco, de guerrilheiro, relatório médico, roteiro turístico, encenação teatral e ainda personagens como Alice e Sancho Pança.” (Miranda, “Carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária)”, p. 124). Também interessa marcar a relação entre a viagem de Dante, em certa instância tão “espiritual” quanto a viagem de Ralfo, que perpassa os nove círculos do inferno, os nove girões do purgatório e os nove níveis do paraíso celestial. Tal capacidade de mesclar tão antitéticas instâncias literárias também será uma das principais qualidades do romance.

33 O “Carnavalesco” em *Confissões* seria, segundo Miranda, a multiplicidade de temas e estilos trabalhados no romance. Uma autobiografia que se transforma em diário que se transforma em peça teatral que se transforma em guia turístico que se transforma em relato de um interrogatório que se transforma em tribunal literário, etc. Nascido da sátira menipéia, a carnavalização no texto literário pode apresentar, segundo Bakhtin, entre tantas, as seguintes características: a liberdade temática, as peripécias da trama, o inverossímil constante, a centralidade de problemas sociais e políticos de seu tempo, cenas melodramáticas ao lado de uma poesia mais contida, condutas excêntricas e incomuns, mescla de estilos em sua composição, etc, características essas que encontramos, em sua quase totalidade em *Confissões de Ralfo*. Já por “Dialogismo”, reforça Miranda, entendem-se as várias vozes que o autor-personagem usa para dar conta desses diferentes contextos.

34 Há uma brincadeira semelhante – dificilmente tendo alguma relação com o romance brasileiro – num filme de 2001, *The Devil and John Webster*, inspirado no conto do romancista americano Stephen Vincent Benét publicado em 1937, no qual um autor fracassado, Jabez Stone, faz um pacto faústico com um charmoso demônio para que se torne um escritor de sucesso. Ao fim, quando o demônio volta para cobrar sua dívida, Stone chama um velho escritor, o Daniel Webster do título, para lhe fazer a defesa. Nesse julgamento final, o júri é composto de grandes autores literários como Virginia Woolf, Oscar Wilde e Truman Capote, entre outras personalidades. O filme, protagonizado por Anthony Hopkins e Alec Baldwin, saiu em DVD, no Brasil, em 2007 com o título *O Julgamento do Diabo*.

proposta feita pelo próprio Ralfo como a de “Superromance”:

Porém, mais do que as afirmativas do réu neste recinto; mais do que minhas próprias palavras, deixemos que o livro fale por si mesmo. Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*.³⁵

As palavras do promotor concordam com uma visão tradicional do que seria o objeto literário, aquele que poderia ser definido, dividido e conceituado. Em contrapartida, o romance de Ralfo/Sant’Anna, esse antirromance ou esse romance “desestrutural”, se apresenta como um aglomerado no qual a verossimilhança, ainda um dos conceitos básicos para a tentativa de compreensão de um texto literário, é completamente desprezada. Ao fim, Ralfo escapa desse julgamento no qual é quase linchado pelos defensores da literatura tradicional, e seu romance é, na confusão, espalhado pelo vento.

Após esse final inusitado, há um último capítulo, não numerado, que funciona como “Epílogo” do romance. Nele, tem-se um par, tanto em teor quanto em estilo de letra (itálica), com o “Prólogo” do início da narrativa, no qual o autor-personagem, usando o pronome pessoal “nós”, fala de si como um ser duplo. É nesse “Epílogo”,

após o encerramento da narrativa, que há a cisão entre criador e criatura, entre autor e personagem, entre Sant’Anna e Ralfo. Após escreverem e tirarem da máquina as últimas páginas de suas memórias, o corpo de Ralfo “se despregará de mim, seu criador, até agora indivisível. E logo esse corpo passará ao peitoril da janela”³⁶.

Desse modo, o autor tendo finalizado o seu relato, testemunha sua própria personagem separar-se dele e suicidar-se, numa curiosa alusão aos limites da existência de seres literários, que tem seu nascimento, vivência e morte entre as páginas de um livro. Sobre essa relação problemática entre autor e personagem em *Confissões de Ralfo*, Miranda escreve:

A nota final, que também faz parte da estrutura romanesca, é assinada e datada pelo próprio cidadão Sérgio Sant’Anna, no ano em que escreveu a obra, julho de 1974. Aí ele discute os resultados obtidos com o desempenho literário. Trata-se, pois, de uma estratégia para que seja abolida a distância que separa ficção e realidade. Esse Sérgio Sant’Anna quer limitar-se às páginas do livro; passa a existir enquanto personagem cuja voz só é ouvida quando alguém se dispõe a abrir o volume.³⁷

Como Miranda reforça, o que está em jogo em *Confissões de Ralfo* não é apenas a fina divisa que separa “ficção e realidade”, como também a própria concepção de autor e personagem, a própria divisão sobre a qual iniciamos a reflexão deste texto. Não importa saber se Sant’Anna é mais real que Ralfo na ficção literária, interessa saber se Ralfo é tão importante quanto Sant’Anna na realidade romanesca concebida pelo autor. Ao observar outras obras do autor, ver-se-á que para Sant’Anna a ficção e

35 Idem, p. 234.

36 Idem, p. 247.

37 Idem, p. 125.

a realidade sempre são colocadas lado a lado, muitas vezes até priorizando-se o apuro estético da primeira em detrimento da imperfeição e da imprevisibilidade da segunda.

Em *Romance de geração: comédia dramática em um ato*, tal divisão é ainda mais tênue. No decorrer de suas oitenta páginas, a obra ficcional em si é o tema do próprio enredo: uma discussão entre “ele” (o escritor) e “ela” (a jornalista) sobre os limites entre ficção literária e realidade jornalística. Nesse romance, está em jogo também a relação entre a obra literária (representada pelo próprio escritor) e o pensamento lógico a respeito dela (na figura da jornalista, que poderia ser uma crítica, uma professora, uma teórica, uma resenhista, etc.). Mas o que chama a atenção é a segunda parte do romance, em que o próprio autor assina um texto refletindo sobre a estrutura e sobre a possível montagem teatral da obra anterior. No entanto, tal comentário é apenas um pretexto para uma discussão mais elaborada sobre a conceituação de texto dramático e do texto romanesco, o controle do autor sobre a obra e as estratégias usadas por este visando provocar determinados efeitos estéticos e artísticos.

Num romance mais recente de Sant’Anna, *Tragédia brasileira: romance-teatro*, novamente tem-se uma reflexão ficcional por meio da própria estrutura do texto romanesco. Porém nele, não se encontra um autor-personagem, com em *Confissões*, ou um texto assinado pelo próprio autor na obra, como em *Romance de geração*, e sim uma personagem que recebe o título de Autor-Diretor, responsável pela construção do enredo da narrativa cênica e pela orientação dos atores dentro da fábula. Nesse caso, a peça encenada ou o romance construído apresentam no enredo o atropelamento de uma jovem de 12 anos, chamada Jacira. A partir desse fato, diversas personagens (o motorista, um poeta melancólico, um transeunte, a mãe, etc.) relatam o que testemunharam, a partir de seus próprios pontos de vista. Mas todos eles “dirigidos” pelo autor-diretor que

afirma que cabe a ele organizá-los em consonância com o próprio palco do universo³⁸.

Em *Tragédia Brasileira*, a imagem de um autor-diretor que toma para si também o papel de criador é responsável pela impressão de que o leitor tem diante de si não um texto ficcional acabado, mas o próprio processo de construção desse texto. Essa impressão é evidente no primeiro capítulo em que uma simples didascália torna-se uma reescrita do *Gênesis* bíblico, colocando o autor como uma divindade criadora. Além dessa impressão de texto ficcional que se arquiteta diante dos olhos do leitor, Sant’Anna também apresenta a antítese ficção/realidade e seus contrapontos na mente do artista. Em vários momentos do romance-teatro, o autor-diretor reflete sobre a mediocridade de sua própria existência quando comparada com um determinado ideal de criação ou realização artística.

Logicamente, não podemos conceber que a figura de Sant’Anna dentro do romance não seja também uma construção, uma criação literária. No “Prólogo” de *Confissões de Ralfo*, é mencionado que toda autobiografia é sempre imaginada, sempre inventada³⁹. Mas quando se trata de Sant’Anna, essa problemática se faz presente em praticamente todos os seus romances, vide também a indefinição do que é ficção e o que é crítica teatral em *Um crime delicado* e as oposições entre realidade e fingimento, em *Simulacros*. Para Sant’Anna, assim como

38 Sérgio Sant’Anna, *Romance de geração*, p. 76.

39 Sobre isso, ler estudo de Verena Alberti, “Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”, que aborda os deslizamentos entre a identidade do autor em sua criação. Já em *Autobiografía y narración: La configuración de vida y la configuración de imaginarios colectivos* (<http://www.diegolevis.com.ar>), de Adriana Callegaro, as imbricações entre a objetividade da linguagem em contraste com a incompletude da memória, fonte de toda autobiografia, são analisadas. A autora também estuda a relação da escrita com uma determinada realidade, que a representa modificando-a. Do mesmo modo, o texto autobiográfico não apenas relembra o passado, mas também o modifica, altera-o, deturpa-o. A fonte para esses dois estudos, é o livro de Philippe Lejeune, intitulado *El pacto autobiográfico y otros estudios*, no qual o autor argumenta que a autobiografia - assim como as memórias, as cartas, os diários, e outros gêneros de escrita dita pessoal e memorial - não passa de uma narrativa, repleta dos mesmos problemas, excessos, subtrações e equívocos que qualquer texto ficcional possui.

para Lins em *A Rainha*, o importante é o texto que põe em dúvida constante as leituras e interpretações críticas ou teóricas do objeto artístico.

5. Conclusão

Ao concluir esse texto, objetivei uma discussão a oposição autor-obra, à luz das construções – e reflexões – de dois autores romanescos, neste caso, Osman Lins e Sergio Sant’Anna. No caso do primeiro, tal reflexão encontra-se mesclada na própria fábula de *A rainha dos cárceres da Grécia*, em que o narrador procura encontrar o que há de mais pessoal de sua amante Julia Marquezin Enone ao analisar a obra romanesca escrita por ela. Essencialmente, o que as reflexões de Barthes e Foucault, nas suas respectivas valorizações do leitor e do texto, desaconselham. Entretanto, o narrador de Lins encontra bem mais em sua reflexão. Além de um diálogo ficcional com uma série de outros gêneros discursivos⁴⁰, esse narrador encontra também um espelho no qual pode se permitir a auto-reflexão. No caso de Sergio Sant’Anna, tal reflexão encontra-se na própria composição de suas obras em que nunca fica claro se o autor é (ou atua como) personagem, como narrador, como criador ficcional. No romance discutido, *Confissões de Ralfo*, ele deixa claro que no intercurso da escrita, autor e personagem são um, casados, amalgamados, unidos no fervor criativo.

Por fim, ainda é possível propor um último questionamento: haveria uma conclusão possível e definitiva para a discussão sobre a tríade autor-obra-leitor? Em certo sentido, Lins e Sant’Anna estão preocupados em discorrer ficcionalmente sobre essa problemática. Mas como também foi visto, estão ainda mais interessados em dialogar com a grande tradição literária que antecede a eles. Para tais autores, as reflexões de Barthes e Foucault são importantes,

embora importe mais o diálogo persistente com as obras de autores anteriores, clássicos ou não, populares ou não. A diferença é que hoje, finalmente, como os autores-personagens Sant’Anna-Ralfo e o narrador de Lins sugerem, é que pode-se observar a coxia enquanto os atores recitam suas falas e desempenham seus papéis. Como o narrador de Lins menciona, o leitor contemporâneo não deveria preocupar-se como o rei de *As mil e uma noites* se as histórias de Sherazade são reais ou não. Antes, o que importaria é o leitor deixar-se imergir no diálogo interminável entre realidade e ficção, diálogo que apenas a literatura e a arte são capazes de estabelecer.

40 O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* menciona o romance de Julia é "uma curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas" (p. 157).

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Verena. "Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa". In Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: ____ . *O Rumor da Língua*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- CALLEGARO, Adriana. "Autobiografía y narración: la configuración de vida y la configuración de imaginarios colectivos". Disponível em <http://www.diegolevis.com.ar>.
- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LEJEUNE, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- MIRANDA, Iraíldes Dantas de. *Carnavalização em Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 24, FCSA 03, p. 119-136, Curitiba, nov. 2001.
- PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.
- REVISTA de Letras. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea: entrevista com o escritor Sérgio Sant'Anna. Letras, Curitiba, n. 49, Editora da UFPR, 1998, p. 259-275.
- SANT'ANNA, Sergio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- ____. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- ____. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ____. *Romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- ____. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Record: Rio de Janeiro, 2001.