

A ESCRITA DA AUSÊNCIA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, DE OSMAN LINS

Mayara Moratori Peixoto (UFJF)¹


Resumo: O trabalho se debruça sobre uma leitura do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, com o objetivo de avaliar o modo como seu narrador-personagem organiza suas características temáticas e estruturais, e de que forma essas características apontam para uma “escrita da ausência”. O romance é localizado numa “tradição da modernidade”, conceito trabalhado a partir da leitura da produção acadêmica atual sobre a obra de Osman Lins. Problematisa-se a ausência em dois níveis: a temática, quando se identifica uma ausência relacionada aos três narradores que se mesclam no romance; e a estrutural, quando se pensa na construção do romance a partir dos procedimentos de uma *mise en abyme* que envolva tanto a mímese do enunciado quanto da enunciação.

Palavras-chave: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*; Ausência; Osman Lins

[...] no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai reordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos.
(STEEN, 2008, p. 153)

A obra de Osman Lins se situa em um novo quadro de produção literária no Brasil, tendo em vista a nossa consideravelmente longa tradição – o livro em questão, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, data de 1976, dois anos antes da morte prematura de seu autor, sendo seu último livro concluído. Alfredo Bosi, em seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, inclui Osman Lins no capítulo dedicado às tendências contemporâneas – considerando a data de publicação da *História Concisa* (a saber, o ano de 1970), pode-se dizer que é uma localização que faz sentido dentro do momento em que a obra foi lançada. Apesar de o romance de Lins aqui destacado ter sido publicado seis anos depois da obra de Bosi, este já faz alguns apontamentos sobre a produção literária do ficcionista pernambucano, de forma a analisar sua produção “ainda em progresso” (BOSI, 1970, p. 440) A obra-prima de Osman Lins, o romance *Avalovara*, publicado em 1973, três anos depois da *História Concisa*, alcançou posição

¹ Graduado em Letras (UFJF), Mestranda em Estudos Literários (UFJF). Contato: mm.peixoto@hotmail.com.



de destaque entre as narrativas ficcionais de sua época, tendo sido estudado e traduzido em diversos países.

Existem outros teóricos que, mais atualmente, fazem a crítica do que é o contemporâneo, resignificando seu conceito básico dicionarizado (a saber, “que ou quem é do mesmo tempo ou da mesma época”²), e também aqueles que localizam a produção contemporânea em uma nova espécie de tradição. A produção acadêmica brasileira sobre Osman Lins³ localiza-o dentro o que Emir R. Monegal chama de “tradição da ruptura”, “signo que melhor caracteriza as letras latino-americanas no século XX” – Osman Lins reconhece seu lugar na discussão contemporânea a respeito da criação artística, segundo entrevista presente em Steen (2008, p. 152). Essa tradição também é tratada, entre outros autores, por Antoine Compagnon em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade* – porém, dentro da perspectiva da teoria europeia:


A tradição moderna [...] é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico (COMPAGNON, 1996, pp. 9-10).

Para o presente artigo, interessa-nos avaliar como essas características paradoxais da modernidade estética se fazem perceber no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, sobretudo no que tange à questão do narrador, e analisar como sua escrita, em termos de procedimento e de tema, se configura como uma escrita da ausência. Leva-se em consideração, especialmente, o seu contexto de produção, inserido na contemporaneidade como ela é analisada por Agamben (2009); avaliam-se, também, características do enredo, e algumas possibilidades de leitura de informações da vida pessoal do autor inseridas na narrativa – que, de alguma forma, contrariam a pobreza de “experiências comunicáveis” apontadas por Benjamin em seu ensaio “Experiência e Pobreza” (BENJAMIN, 2012).

Osman Lins constrói um romance múltiplo, em forma de diário, constituído de fragmentos que por vezes aparentam maior ou menor coesão, retirados de fontes

² Consulta ao Dicionário Online Priberam: <<https://www.priberam.pt/dlpo/contempor%C3%A2neo>>. Acesso em 12 mar. 2017.

³ FARIA, 2013, p. 1.




variadas, organizado em uma linha cronológica principal regular, mas com diferentes linhas cronológicas secundárias, que por vezes retrocedem e/ou se entrecruzam. Constantemente levando o leitor a se questionar sobre os limites e conceitos do real e do ficcional, Lins compõe uma obra que é por ele definida explicitamente como "romance", como se pode observar na descrição que consta na ficha catalográfica da edição consultada. Ele se oporia, em função disso, à definição de Benjamin sobre o romance como gênero que colabora para o fim da narrativa, tendo em vista o isolamento do indivíduo e a perda da experiência comunicável.

Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, dá continuidade à reflexão de Benjamin a respeito dessa perda de experiências comunicáveis no contexto do pós-guerra; ele comenta sobre a desintegração da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2012, p. 56) – mas, ao mesmo tempo, reflete sobre novas possíveis definições do narrador contemporâneo, em especial como um indivíduo que “liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2012, p. 62). O mundo contemporâneo, portanto, seria endossado por um indivíduo tão liquidado em sua subjetividade quando aquele da narrativa antiga, a epopeia; porém, o indivíduo antigo tem sua subjetividade anulada em nome da relevância do coletivo, enquanto o indivíduo contemporâneo se desintegra por uma absoluta impossibilidade de criar sentidos objetivos.

Observemos, a seguir, nos trechos do romance, de que forma o narrador-personagem se posiciona diante da sua escrita:

Todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto. Inviável, nos dois casos, o discurso chamado *pessoal* – que precisa as circunstâncias da enunciação. O ensaísta nunca se dirige a nós em um tempo e um lugar definidos: intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o ardid de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos). 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 (LINS, 2005, p. 14 – grifo do autor).




Ainda que tenhamos, no trecho transcrito, não um posicionamento do autor (se é que esse posicionamento é possível, dado que toda escrita já um discurso passível de ficcionalização), mas do narrador-personagem, em um claro exercício metaficcional, já podemos entrever que o hibridismo da estrutura selecionada para escrita pretende que o romance não seja *impessoal*, como o ensaio literário, apesar de utilizar as ferramentas linguísticas do ensaio – esse narrador busca, em vez disso, um “convívio mais leal” com o leitor, escrevendo, portanto, na forma de diário. É perceptível, aqui, o início de uma construção narrativa que, já em suas escolhas estruturais, aponta para a mistura da pessoalidade e da impessoalidade, elementos diametralmente opostos, que constituirão a identidade paradoxal do narrador contemporâneo do romance em questão.

Do caos ao cosmos

A impossibilidade de se ter critérios objetivos para a definição do real torna a experiência da escrita um exercício de organização de uma subjetividade fragmentária; esse estilhaçamento, enquanto procedimento, pode ser observado, no objeto deste estudo, por diferentes elementos intercalados. Trechos de livros, notícias de jornal, narrações clássicas, com seus diálogos introduzidos por travessões, crítica literária, diário íntimo, todos esses elementos são costurados, como uma colcha de retalhos, para a constituição do romance. Essa costura é o que chamamos de “passagem do caos ao cosmos”, como Osman Lins define o processo de escrita, de acordo com o trecho da entrevista arranjada por Edla van Steen citado na epígrafe deste trabalho.

Esse processo responde à forma como o autor desenvolveu seu projeto literário. Em resposta a um questionamento acerca de como se deu a continuidade de *Avalovara* em direção à *Rainha dos Cárceres*, Lins afirma:

A Rainha dos Cárceres da Grécia teve um esquema quase oposto ao de *Avalovara*. O esquema de *Avalovara*, de certo modo, não era afetado pelo tempo. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, romance escrito em forma de diário, foi sendo datado exatamente de acordo com os dias em que estava sendo escrito, tratando-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos de cada dia. *Avalovara* remetia à ordem cósmica. *A Rainha dos Cárceres*, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, é mais voltada para o cotidiano, o temporal, o efêmero. Um contraste e uma continuidade. (STEEN, 2008, pp. 155-6)




A Rainha dos Cárceres da Grécia é um romance que apresenta, portanto, uma síntese parcial do projeto literário de Osman Lins (não podemos falar de uma síntese total, a despeito de a obra ser a última publicada, pois o autor deixou uma obra incompleta, interrompida por seu falecimento); esse projeto consta tanto de obras que não se ocupam de alguns critérios mínimos que caracterizam a narração clássica (a saber, a categoria de *tempo*, em *Avalovara*) quanto de obras que, de acordo com o autor, estão voltadas “para o cotidiano, o temporal, o efêmero”. Observamos, portanto, que a constituição do paradoxo não está apenas em como o narrador se posiciona, mas também com os temas dos quais ele se ocupa.

O romance é comumente analisado sob a perspectiva metaficcional, exibindo seu lado de artefato, opondo-se à ideia de mimese atribuída ao romance como herdeiro do gênero épico – como já problematizado, a partir de Adorno, a respeito do indivíduo contemporâneo. O que ocorre, portanto, é uma “mimese do processo”, do processo de escrita do romance (tratada por Linda Hutcheon no livro *Narcissistic Narrative*, citada por FARIA, 2008, p. 2), e não de ações ou estados de espírito, como previstos por Aristóteles na *Arte Poética*. Podemos percebê-lo no trecho a seguir:

A Rainha dos Cárceres, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres (abrangendo seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. (LINS, 2005, p. 63)

Interessa-nos ver como o narrador aponta, aqui, para a avaliação e as decisões a respeito da constituição da escrita. Ela é feita em três níveis – afinal, desconhecendo a referência, não sabemos a que romance exatamente o trecho citado se relaciona, se é com aquele escrito por Osman Lins, pelo narrador-personagem, o professor de biologia, ou por Julia Marquezim Enone, a falecida amante do professor de biologia. Essa impossibilidade de definição nos aponta, enfim, para uma mistura já apontada como característica da narrativa contemporânea: a ruptura com uma estética linear e a leitura de um discurso autoral metaficcional paradoxalmente indissociável, nesse caso, de uma escrita crítica impessoal. Nesse trecho temos um dos múltiplos possíveis exemplos de



como o cosmos criado pelo autor traduz as questões identitárias e formais da contemporaneidade, respondendo-as de alguma forma.

Construção estrutural básica do romance

Na mencionada entrevista presente em Steen, Osman Lins esclarece a forma como ele concebe a escrita ficcional:


Que devemos entender por ficção? Acho ser a fixação, através da palavra escrita, e com ênfase na aparência das coisas, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase sempre insólita, que no entanto se confunde, sob a pressão do gênio do escritor, com o universo onde todos habitamos. (STEEN, 2008, p. 150)

A reorganização da “aparência das coisas” reflete uma visão pessoal de mundo, ao contrário de uma tentativa de representação de um mundo objetivo que já não é mais possível definir. Segundo Adorno (2012, p. 57), “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo”. A relação com o realismo assume, aqui, sua contradição – alinhar-se à tradição realista aponta para uma necessária recriação da forma de representar.

Osman Lins, à maneira do escritor argentino Jorge Luis Borges, aplica um método de redução dos temas sobre os quais pretende versar. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um comentário sobre si mesmo, coberto por mil véus de disfarce, em que constam elementos variados, recuperados da trajetória literária do autor e, também, de fontes outras. Esses véus, contudo, não são longamente espalhados no texto, mas são, antes, abreviados à forma das *Ficções* de Borges, como podemos perceber no prólogo de “O jardim de veredas que se bifurcam”:

Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário (BORGES, 2007, p. 11).

Nada mais apropriado à análise do romance de Lins: se considerarmos os elementos que estruturam sua escrita, perceberemos a simulação da existência de um romance prévio, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, da autora Julia Marquezim Enone –




romance esse que, através das intercalações criativas de Lins, pode ser lido fragmentariamente em citações diretas, acompanhadas pelo ponto de vista do narrador-personagem (que, afinal, só é capaz de fornecer a leitura a partir de sua experiência pessoal, um outro nível de criação).

A inserção desses elementos variados aponta para uma construção intensamente intertextual. Os núcleos semânticos de cada um desses elementos possuem alguma linearidade – como as citações da Operação Camanducaia, o resumo do enredo do livro de Julia feito pelo professor de biologia, as análises do “dispositivo de mediação” (LINS, 2005, p. 74), entre outros –, mas essa linearidade é construída de forma trançada, como os fios de um tapete. As linhas são aparentemente interrompidas umas pelas outras, mas mantêm sua integridade (e, se sozinhas, são irrisórias), e formam um conjunto funcional. Essa imagem relaciona-se ideologicamente à forma como o sujeito contemporâneo percebe a constituição do mundo, de forma que sua obra acaba refletindo essa percepção. De acordo com Adorno, qualquer narrativa que se apresente como uma possibilidade de o narrador dominar a experiência da realidade “seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo”, porque “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56).

Osman Lins reconhece a impossibilidade de captar a dimensão do real, construindo sua obra, no nível narrativo e metaficcional, a partir de invasões do imaginário. Podemos perceber tal característica em uma citação retirada de uma nota de rodapé que o próprio narrador-personagem faz em seu romance, de forma semelhante aos textos de crítica literária: “Essas invasões, abrangendo diferentes campos do real e operando-se, por vezes, entre o real e o imaginário, são em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, uma constante das mais expressivas, tema velado e envolvente, atravessando o romance” (LINS, 2005, p. 174). Mais uma vez, tendo perdida a referência a respeito dos diferentes níveis de elaboração ficcional do(s) romance(s) em questão, temos um viés triplo de leitura, que emula a impossibilidade contemporânea de definições objetivas.

As marcas da ausência




Essas superposições de linhas de criação literária se relacionam ao conceito de *mise en abyme*, a saber, procedimento que “corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro da outra, que apresente uma relação de semelhantes com aquela que a contém” (DÄLLENBACH, 1997, p. 18 *apud* FARIA, 2008, p. 6). Em seu artigo “Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, a professora Zênia de Faria faz uma defesa de que não há *mise en abyme* do enunciado, mas apenas na enunciação (FARIA, 2008, pp. 6-7). Essa análise é observável na obra em questão se considerarmos que existem, de fato, diversos pontos de contato entre os procedimentos utilizados em ambas as “*Rainhas dos Cárceres da Grécia*”: a saber, aquela escrita por Julia Marquelim Enone, e a que tem o professor de biologia como autor. Mas não apenas em termos de mimese do processo, ao contrário do que afirma a autora do artigo; defendemos que haja, também, um objetivo comum a ambas as *Rainhas*, que é o de ocupar um espaço marcado pela ausência: aquele deixado pela (ex-)amante do professor de biologia, e aquele deixado pela mão amputada do ex-marido de Julia Marquelim Enone (segundo a leitura que o narrador-personagem faz na primeira metade do livro). Podemos refletir sobre um terceiro nível de ausência, ainda, se considerarmos os dados biográficos declarados pelo autor: aquela deixada por sua mãe, falecida aos 16 dias de vida de Osman Lins, fato que marcou sua obra como um todo, segundo entrevista presente em Steen (2008, pp. 144-5).

A partir desses dados, surgem questionamentos a respeito da literatura osmaniana em questão como uma escrita da ausência. Escreve-se sobre o que falta? A ausência está no objeto e no motivo: a literatura contemporânea mais esconde do que fala, seu discurso se constrói nas entrelinhas. Nas diversas definições que Agamben dá ao contemporâneo, consta a seguinte:

Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

O presente-ausente caracteriza aqueles que, de fato, pertencem à contemporaneidade, não apenas por uma questão de eixo temporal, mas pela forma



como esses indivíduos percebem a realidade. O tempo cronológico importa ao contemporâneo apenas como aquilo que deriva a contemporaneidade, e é por ela transformado – é possível, portanto, segundo Agamben, ser contemporâneo qualquer que seja a localização histórica do indivíduo. Não interpretando o escuro e a ausência como um vazio, mas como um contraponto significativo das “luzes que nos cegam” de nosso tempo, Agamben define o contemporâneo como aquele que “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (2012, p. 64). Essa presença/ausência assemelha-se à definição de Drummond, um escritor contemporâneo segundo a definição de Agamben, presente no poema “Ausência”: “Não há falta na ausência. / A ausência é um estar em mim”⁴.

A fim de exemplificar de que forma a questão se afigura no romance, ocuparemos, no presente artigo, de uma breve análise a respeito de como a ausência marca a escrita do professor de biologia – seu fio condutor, curiosamente, configura-se como uma via de mão dupla:


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, 2005, p. 43)

A ausência de Julia Marquezim Enone é o motor inicial para a escrita do professor de biologia – privado da companhia de sua amiga em decorrência de sua morte trágica, ele busca uma forma de homenageá-la, comentando o romance que ela havia escrito. Essa caracterização básica parece simples; no entanto, as reflexões metalinguísticas do professor dão nuances cada vez mais minuciosas à sua análise. Dissemos que a morte/ausência de JME motivou inicialmente a escrita: na citação acima nos deparamos, contudo, com o professor de biologia analisando a sua própria ausência no romance de sua amada. Essa inquietação surge “tardia e desconexa” (essa “desconexão” é decerto

⁴ Extraído de <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/10/31/interna_diversao_arte,276296/dia-d-em-homenagem-a-carlos-drummond-de-andrade-se-espalha-pelo-pais.shtml>. Acesso em 12 mar. 2017.




muito suspeita) e, curiosamente, vem durante os dias de *cegueira* em que ele se vê dentro do romance de Julia. Duas palavras que pertencem a campos semânticos paradoxais, a princípio: não ver o permitiu perceber algo que, em plena capacidade de visão, ele não conseguiu assimilar. Se em um estado são, a ausência de Julia é a que motiva, que salta aos olhos e justifica todo o empreendimento, durante os momentos de lapso é a sua própria ausência para Julia que o inquieta e que o motiva a escrever. Os personagens-autores refletem-se um no outro, como um duplo originário de uma única unidade de sentido: os dois amantes, ambos escritores, ambos ausentes e incertos um para o outro, constituem faces de uma mesma moeda, refletindo uma a outra em abismo. A existência do professor de biologia é colocada em xeque por ele mesmo – de uma existência geral à mínima que o importava, que é a existência *para ela*.

Apesar das extensas reflexões e conflitos interiores, não é o professor de biologia quem consegue chegar a uma conclusão sobre o impasse. A resposta vem do outro, de forma espontânea e emblemática:

10 de janeiro

Alcmena, tendo programado ficar uma semana, permaneceu comigo três; e acredito, não sei se com razão, que evitou encarar-me na hora de subir no ônibus, segurando com um pouco mais de força o violão guardado numa capa verde. Por muito tempo haverão de ressoar aqui seu instrumento, seu riso juvenil, seus passos de garça - e quando escrevo *aqui* penso na casa e no livro, este, que mais de uma vez fui tentado a mostrar-lhe. Insistiu em ler *A Rainha dos Cárceres* e me surpreendeu com um testemunho: “Vejo o senhor no livro inteiro”. Como eu protestasse um tanto ansioso, esclareceu: “Não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui.” [...] (LINS, 2005, p. 95)

A sobrinha do professor, quando de sua despedida após uma visita, faz a revelação sobre sua inquietação de há meses. Chama a atenção, mais uma vez, a utilização do verbo “ver”: ““Vejo o senhor no livro inteiro”” (LINS, 2005, p. 95). Os olhos do outro, de alguém com quem o professor também estabelece vínculos afetivos, alguém que se fez presente em sua costumeiramente solitária rotina, foi capaz de enxergar o que seus olhos cegos (por qualquer tipo de afecção física/afetiva?), já condicionados, estavam bloqueados para perceber. A presença de um outro, de um segundo elemento com diversos elementos divergentes (a sobrinha e seu alheamento em relação ao tema, sua juventude, seus olhos sadios), oferece pistas para responder a



algumas inquietações que a ausência deixou. Ocorre, uma vez mais, uma fusão de opostos, e essa fusão será uma das constantes – um dos diversos fios condutores – da narrativa construída no romance a que o presente artigo se dedica.

Considerações finais

A escrita da ausência a que nos referimos no título do artigo, diante do exposto, pode ser percebida, portanto, como procedimento, através da impossibilidade contemporânea de estabelecer um conceito de “real” de forma objetiva – constituindo, assim, um pilar, com características lacunares, que pertence à estrutura do pensamento humano, em constante necessidade de revisão e recriação, transposto para a criação literária em seus procedimentos que fogem da linearidade, do tempo e do sujeito clássicos. Podemos percebê-la, também, como tema, se considerarmos que o romance de Osman Lins se estrutura sobre diversas ausências temáticas, sejam elas de caráter ficcional ou pessoal.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BORGES, Jorge L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FARIA, Zênia de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf>. Acesso em 20 fev. 2017.

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

STEEN, Edla van. *Viver & escrever*: volume 2. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

