

A CITAÇÃO DE TRISTRAM SHANDY EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Kellen Millene CAMARGOS

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq
kellenmil@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, será realizado um estudo do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*¹ (1976), do autor brasileiro Osman Lins, e uma das obras que ele cita, o romance *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*² (1998), do autor irlandês Laurence Sterne, para destacar as relações entre eles no que se refere à assimilação de estratégias narrativas. O romance de Sterne inaugurou uma série de inovações que o romance de Lins absorveu e modificou. Para observar as relações entre as duas obras e a construção de imagens carnavalizadas que elas apresentam, recorreremos a textos de Mikhail Bakhtin (1981 e 2010), além de outros textos teóricos e críticos, que tratam do dialogismo, da polifonia e de noções do grotesco e do carnaval. Observaremos que o romance de Lins se ocupa, segundo confirma o próprio autor, do ato de ler. Assim, levaremos em consideração a noção dada por Compagnon (1996, p. 23) de que a citação “marca um encontro, convida para a leitura”. Assim, este estudo terá como foco a nossa leitura interpretativa – no que tange às constituições das desordens que, na verdade, ordenam as duas obras – em relação ao que apontamos como principais aspectos de suas construções.

Palavras-chave: Intertextualidade; metaficção; assimilação; leitura; carnaval.

1. Introdução

Nas obras em que há constantes citações e referências, tal explicitação indica uma assimilação declarada do texto citado que, a nosso ver, tem um papel importante na construção das significações das obras citantes³. Neste sentido, consideramos que o uso sistemático da intertextualidade relaciona-se a algo para o que o autor tenta atrair a atenção do leitor. Conforme observa Leyla Perrone-Moisés, a “primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” (1979, p. 217). Desse modo, a incompletude na obra citante, motivada pela intertextualidade, é um aspecto importante no processo da leitura, como o indica, também, Eni Pulcinelli Orlandi (2000, p. 11, grifos da autora e nossos): “Resta lembrar [...] um outro aspecto igualmente importante na produção da leitura: a ‘incompletude’. Da **noção de incompletude** podemos fazer derivar duas outras que a definem: o ‘implícito’ e a ‘intertextualidade’”.

Em conformidade com esta noção de incompletude, é comum encontrarmos obras que absorvem temas, estilos, estruturas e estratégias narrativas de outros textos de maneira quase imperceptível. Contudo, verificamos que o romance *A rainha* explicita a assimilação

¹ O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* será mencionado, doravante, como *A rainha*.

² Doravante, a obra *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* será nomeada apenas como *Tristram Shandy*.

³ Nos estudos sobre a intertextualidade, são várias as nomenclaturas usadas para indicar os textos citados em outras obras e aqueles que fizeram a citação, são elas, respectivamente: citado e citante, texto primeiro e texto segundo, hipotexto e hipertexto, texto-origem e texto centralizador, entre outros. Neste trabalho, usaremos os termos citado e citante.

desses aspectos, ao destacar as citações e referências dos textos que estão sendo assimilados. No entanto, a explicitação da intertextualidade não desfaz a sensação de incompletude do texto. Apesar da evidência da relação entre as obras, alguns sentidos do texto citante só são completados quando o leitor recorre à leitura do texto citado.

Geralmente, nesta relação entre texto citado e citante, a assimilação de temas sobressai-se, mas há, também, vasto diálogo com outras estratégias narrativas, como: experimentações com os elementos da narrativa, principalmente com o tempo e o espaço; subversão da noção de verossimilhança; metaficcionalidade e a constante interação com o leitor, informando sobre o processo de criação da obra; inserção de outros gêneros no interior do romance.

Em *Tristram Shandy* e *A rainha*, a intertextualidade, a metaficção e a hibridização de gêneros: romance, diário, conto, além de outros, estão intrinsecamente relacionadas entre si para a construção da significação do texto. O dialogismo nessas duas obras não existe apenas em relação à intertextualidade, em que outras obras passam a compor o texto citante, mas também à metaficcionalidade, em que o texto crítico e o ficcional ocupam espaço na mesma obra, e ainda ao romance-diário, em que um gênero se apropria de outros. Nesses romances, o sujeito enunciador do texto metaficcional não retoma apenas a criação, passo a passo, da escrita literária, mas alguns conhecimentos subjacentes ao processo de construção do romance: menção aos aspectos teóricos e críticos, além da menção a outras obras e a contextos sócio-históricos.

2. Possíveis leituras de *Tristram Shandy* e *A rainha*

O romance *Tristram Shandy* (1998) foi originalmente publicado em vários volumes. Os dois primeiros foram publicados em 1759 e os demais no decorrer dos dez anos seguintes. Este romance é uma escola para a arte literária. Nele, o autor irlandês Laurence Sterne produziu formas literárias conhecidas e desconhecidas em sua época, que lhe renderam severas críticas. Seguindo a linha carnavalesca, esse romance adotou o tom humorístico, a crítica irônica e o grotesco: “A primeira e importante expressão do novo grotesco subjetivo é o romance de Sterne, *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, romance grotesco ou negro.” (BAKHTIN, 2010, p. 32).

O grotesco de Sterne é um pouco mais sutil que o de Rabelais. Se Rabelais, tão citado em *Tristram Shandy*, renovou a arte da narrativa no século XVI, Sterne, no século XVIII, seguiu os passos do autor francês, além de introduzir novas formas ao gênero, burlou o que era regra e inovou a narrativa. O crítico e irônico narrador Tristram justifica suas inovações:

Dizei-me, vós que sois doutos, iremos sempre cuidar tanto da quantidade – e tão pouco da qualidade?

Estaremos sempre a produzir novos livros, como os boticários produzem novas misturas, com apenas passar de um recipiente a outro?

Estaremos sempre a torcer e retorcer a mesma corda? Sempre na mesma trilha – sempre no mesmo passo? (STERNE, 1998, p. 333).

Tristram considera que o romance não deve simplesmente reproduzir sempre a mesma estrutura desse gênero, ele deve inovar, mas preocupado com a qualidade do texto. O trecho de *A rainha* que cita *Tristram Shandy* refere-se a uma de suas inovações:

Quanto a mim, desde muito acho um prazer suplementar, intensificado a partir da nossa convivência, em seguir o romancista no trabalho de compor a

personagem. **Quem leu *Tristram Shandy*, lembra-se de como Sterne deixa uma página em branco no volume, para que o leitor desenhe a esplendente viúva Wadman**, passando assim a colaborador da obra. Colaboração ilusória e habilmente conduzida por Sterne: jamais vimos, diz, objeto que tanto excite os sentidos; o retrato deve ser o mais próximo possível da nossa amante; e não lembrar em nada a nossa esposa. Na esteira de Lessing, contemporâneo seu, para quem a descrição minudente da beleza feminina é inútil e sempre inferior à beleza ideal, não quer dizer-nos como eram os lábios ou joelhos da viúva. Tudo que deseja – e consegue, mediante o artifício – é excitar nossa imaginação e estender em torno dessa apetecível fêmea uma atmosfera de sensualidade. Não descuida de acrescentar:

“Oferecerá a natureza outra coisa tão doce! tão esquisita!

— Como, caro senhor, poderia o meu tio Toby resistir-lhe?”

Capcioso Sterne! Diverge, tanto, tua ágil manobra, do laborioso processo acionado por Dostoiévski para delinear Raskolnikof! (LINS, 1976, p. 176, grifos nossos).

A “manobra” da folha em branco, que o narrador Tristram Shandy deixa propositadamente para o leitor imaginar a viúva Wadman, não deixa de ser o que o narrador de *A rainha* faz. Nós, leitores, não temos o livro de Julia, nós o imaginamos conforme as citações e resumos dados pelo narrador: “Não importa, entretanto, que o resumo apresentado – etapa inicial do meu plano – revele ainda pouco sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*” (LINS, 1976, p. 39). Um importante detalhe da citação de *A rainha*, que comenta o romance de Sterne, é a discussão sobre as diferenças entre as “sutilezas” na narração de *Tristram Shandy* e o processo de descrição minuciosa no romance *Crime e castigo*. Aquele inovou mais os elementos narratológicos do gênero romance, enquanto este inovou a complexidade do caráter e da personalidade dos indivíduos, a polifonia e a plenivalência, além das descrições de cenários e das descrições físicas das personagens.

O romance de Sterne inaugurou uma série de inovações, como as que indicamos a seguir: 1) a tarefa que o narrador sterniano designou aos leitores, quando, por exemplo, deixou a página em branco no livro, para o leitor imaginar as características físicas da viúva Wadman – uma interação com o leitor; 2) a página em preto, representando o luto da morte da personagem Yorick; 3) as páginas desenhadas com formas geométricas: linhas retas, curvas e bem sinuosas; 4) as várias formas de travessões; 5) a metaficcionalidade, além de outras inovações. Conforme afirma José Paulo Paes (1998, p. 37), *Tristram Shandy* foi o “marco zero do meta-romance ou do romance sobre o romance, [o narrador] insiste em chamar a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário; impede-o com isso de confundir realidade e ficção”. Esta afirmação de Paes pode ser confirmada em todo o romance de Sterne, como se pode verificar no seguinte fragmento:

Estas imprevistas paradas [digressões], que confesso não ter imaginado quando pela primeira vez pus mãos à obra, --- mas que, disso estou convencido, irão antes aumentar do que diminuir conforme eu for avançando, --- tocaram numa sugestão que estou disposto a seguir; --- e que é, --- não ter pressa, --- mas antes seguir pausadamente, escrevendo e editando dois volumes de minha vida por ano; ---- o que, caso me permitam prosseguir tranquilamente e eu possa estabelecer um acordo razoável com o meu livreiro, continuarei a fazer enquanto for vivo. (STERNE, 1998, p. 73).

O narrador Tristram “brinca”, na narrativa que escreve, com o processo metaficcional. Ao narrar as histórias de sua família, ele coloca outras personagens para também brincarem com essa estratégia narrativa. Um exemplo de que o livro de Sterne

explora muito tal prática está nas narrativas orais do cabo Trim: “Eu tinha escapado todo esse tempo, continuou o cabo, de ficar apaixonado e **teria assim seguido até o fim do capítulo**, se não houvesse sido predestinado de outra maneira – não há como resistir ao nosso fado” (STERNE, 1998, p. 533, grifos nossos). O cabo Trim narra um fato de sua vida, mas o trata como se fosse ficção, ao mencionar o “fim do capítulo”.

O narrador de *A rainha* discute sobre muitas inovações e quebra de regras narratológicas no romance de Julia. Este é construído, conforme se percebe nas análises do narrador, como uma “desconstrução” crítica do romance. A análise que o narrador nos apresenta – sobre o ponto de vista usado por Maria de França, para narrar o romance – mostra a impossibilidade de um narrador em primeira pessoa agir oniscientemente.

Em *Tristram Shandy*, também, há quebras de regras narratológicas que beiram ao inverossímil, como, por exemplo, a narração da história da vida do narrador Tristram. Sua história é narrada *ab ovo*, conforme ele diz, e corresponde não só à sua origem, mas antes dela. Ele conta com tantos detalhes e minúcias que esta narração só seria possível se realizada por alguém que presenciou os fatos e não por alguém que tivesse apenas ouvido as histórias. Tais narrações, tanto as da história central de *Tristram Shandy* quanto as das digressões, só não parecem inverossímeis, no contexto do próprio romance, devido ao tom humorístico e à carnavalização temporal da narrativa.

As digressões e a parte metaficcional ocupam uma boa parte do livro *Tristram Shandy*. O narrador cria uma metáfora do seu modo de escrever e o compara a formas e traçados geométricos, como já foi mostrado. Segundo o narrador, todo o seu livro é bem sinuoso por causa das várias digressões. O autor promete escrever o volume VIII em linhas retas. Mas, mesmo onde afirma que não fará digressões, já o faz:

— Mas tranqüilamente — pois nestas planícies joviais e sob este sol benévolo onde, no momento, todo ser de carne e osso ocorre dançando, ao som de flauta e rabeça, para a colheita e onde, a cada passo, o juízo é surpreendido pela imaginação, eu desafio, não obstante quanto se disse acerca de *linhas retas* em diversas páginas do meu livro – desafio o melhor plantador de couves jamais aparecido, quer ele as plante de trás para diante ou de diante para trás, já que isso faz pouca diferença no fim das contas (exceto pelo fato de que ele terá mais por que responder num caso do que no outro) – desafio-o a continuar friamente, criticamente, canonicamente plantando suas couves, uma por uma, em linha reta e a distâncias estóicas, especialmente se houver nas saias rasgões por costurar, - sem de quando em quando desviar-se ou obliquar em alguma digressão bastarda. — Na Enregelândia, na Bruma-lândia e em outras lândias de que tenho notícia – isso poderá ser feito — (STERNE, 1998, p. 503, grifos do autor).

Em *Tristram Shandy*, nas digressões e na história central, há várias quebras da ilusão de realidade. O narrador inicia o capítulo vinte, do primeiro volume, discutindo com a “leitora”, em um diálogo bem humorizado, sobre o fato de ela não ter prestado atenção à leitura. Até então, ele se referira apenas ao leitor (no masculino). Mas como nessa parte ele quer chamar a atenção para a negligência na leitura, ele tem certeza de que apenas a “leitora” não notou um detalhe importante: “Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida.” (STERNE, 1998, p. 90). O detalhe mais curioso é que, na leitura do romance, o leitor ou a leitora é, geralmente, pego de surpresa e obrigado a obedecer à ordem do narrador. Essa parte é toda uma desconstrução da ilusão de realidade, pois o narrador dialoga com a leitora e registra, inclusive, as falas dessa “senhora”:

———— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. — Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora — não perdestes uma só palavra. — então devo ter pegado no sono, senhor. — Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. — Então declaro que nada sei do assunto. — Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente. (STERNE, 1998, p. 88-89, grifos do autor).

O narrador Tristram chama a atenção da “senhora” para que ela não deixe passar nenhum detalhe e que aprenda com a “insinuação” dada sutilmente sobre sua mãe ser papista. Sua maior crítica ao leitor, de uma forma geral, foi dizer que ele deve aprender a pensar e a ler: “Espero que ela [a insinuação] possa exercer seus efeitos: — e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.” (STERNE, 1998, p. 90).

O narrador, em *A rainha*, também questiona se a responsabilidade da compreensão de um livro deve-se ao leitor: “A ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações?” (LINS, 1976, p. 43). Ele faz esse questionamento após comentar as figuras de aranha e pássaros esculpidas em uma certa planície do Peru. Essas imagens, se não forem vistas do alto, são indistinguíveis. A referência às figuras esculpidas no chão é uma forma de o narrador chamar a nossa atenção aos muitos detalhes de *A rainha* que nos escapam. Resta a nós descobrir os distanciamentos que nos darão a visão do conjunto da obra. Em outro fragmento, ele cita Jean-Paul Sartre para confirmar que cabe ao leitor a compreensão da obra: “Para Jean-Paul Sartre, a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária uma educação, esclarecendo-o” (LINS, 1976, p. 157).

O narrador de *A rainha* parece concordar com Sartre. Aliás, não só o narrador, mas também Lins, pois cria um livro labiríntico confiando que o leitor conseguirá lê-lo. O narrador desse romance, à semelhança de Tristram, cria uma certa intimidade com o leitor e, quando acha que os comentários do diário estão chatos, dá a ele algumas dicas para que não se enfade:

Acercamo-nos, aqui, de um ponto delicado e que tentarei esclarecer, e os leitores muito cultivados ou aqueles a quem pouco interesse a matéria, bem como os que preferam conservar, em suas transações com a arte do romance, a candidez de outros tempos, nada perderão se forem espiares, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proporia retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam. (LINS, 1976, p. 68).

A própria narradora-personagem do romance de Julia, Maria de França, também evoca, o tempo todo, o leitor, não como tal, mas como ouvinte. Ela não se coloca como uma escritora, mas como uma radialista.

Voltando à questão das digressões do narrador Tristram, pode-se dizer que ele não é o protagonista do seu livro, apesar de parecer o contrário no título da obra. Embora a história da vida do narrador seja contada desde antes de seu nascimento, ela se torna um pano de fundo para as histórias de sua família, principalmente as de seu pai, Walter Shandy, e as do seu tio Toby, contadas, pelo menos a maioria delas, na forma de digressão.

O narrador justifica as tantas digressões de seu texto ao explicar que elas são necessárias para evitar o que ocorre nos escritos de Tácito, cujos textos são obscuros e elípticos (STERNE, 1998, p. 95). Ele é um narrador crítico e ao mesmo tempo orgulhoso, pois confessa que as suas digressões não são um defeito estilístico, já que a história principal não fica parada enquanto ele divaga:

Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só), há um toque de mestre na proficiência digressiva, cujo mérito receio tenha passado inteiramente despercebido ao leitor, -- não por falta de sagacidade de sua parte, -- mas porque há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão; --- que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais, -- e eu possa desviar-me daquilo de que estava falando com tanta frequência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha, tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de tal maneira que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência. (STERNE, 1998, p. 99).

Todas as digressões, segundo Tristram, são relacionadas à história principal e, portanto, necessárias para a compreensão da obra. O narrador de *A rainha*, quando expõe, nos fragmentos iniciais do diário, sua vontade de escrever um livro sobre Julia, decide, primeiramente, escrever sobre a vida desta mulher: “mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, [...] escrevendo o que Julia [...] me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber.” (LINS, 1976, p. 1). Mas, assim como Tristram, que mudou o propósito de escrever somente sobre si, o narrador conteve a vontade de colocar no seu livro “apenas” a biografia da amante: “Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu livro, que sempre leio?” (LINS, 1976, p. 2). Apesar de o narrador tomar esta decisão, isto não o impediu de tecer, também, comentários sobre a vida de Julia ao longo do seu ensaio crítico sobre o romance desta autora.

O narrador de *A rainha*, assim como Tristram, é um contador de histórias, parecido com os típicos narradores de novelas que ele comenta:

Quantas vezes, desde o *Decameron* e os *Contos de Canterbury*, narradores mais ou menos loquazes dirigem-se a pequenos auditórios ou a um interlocutor paciente (este que mais tarde escreve história)? Há o narrador privilegiado e há o encontro de narradores, onde ocorre uma troca de contos ou, eventualmente, torneios (LINS, 1976, p. 79).

O narrador não faz esses comentários fortuitamente, pois esse recurso de contar um fato que viu, ouviu ou leu é, de certa forma, usado em seu livro, mas com transformação. Ali, não se trata apenas de contar uma história, mas contar e analisar literariamente um romance. A estrutura de diário não foi usada para fazer o registro da vida de alguém – tornou-se, antes, um diário de pesquisa, em que se registram os passos da análise literária. Nesse diário-romance ou romance-diário, não há somente o registro de um enredo ou o registro do seu processo de criação, isso fez Sterne em *Tristram Shandy*. Em *A rainha*, há também a ficção dentro da ficção: o processo de análise de um livro fictício acaba se tornando a narrativa, escrita na forma de diário.

No processo de elaboração do texto, enquanto o narrador de Sterne é otimista em relação ao sucesso de seu livro, o de Lins se confessa inseguro acerca do livro que quer publicar:

Contém-me ainda um senão. Admitindo, sem reserva, a condição pública da obra literária, mesmo não editada; e que a modesta reprodução subtrai o livro ao total anonimato, fico indeciso. Quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral? (LINS, 1976, p. 3).

Além da crítica ao próprio texto, em *Tristram Shandy*, o narrador é irônico e crítico em relação ao conteúdo de obras que cita em seu livro. Esse traço também é marcante em *A rainha*. O narrador de Lins denota não só o conhecimento de mais ou menos cem obras citadas, mas o domínio textual de fazer com que elas sejam absorvidas como parte integrante do seu texto.

Um aspecto que também se assemelha nos dois romances é o fato de os autores terem aproveitado fatos de suas vidas para criarem algumas particularidades da vida de personagens do seu livro. Em *Tristram Shandy*, algumas características do amigo de Sterne, John-Hall Stevenson, foram reproduzidas na criação da personagem Eugenius, amigo do pároco Yorick⁴. Outra semelhança pode ser observada em relação ao conhecimento de pintura e música de Tristram⁵, que reflete o conhecimento de Sterne. Em *A rainha*, também, fatos ocorridos ao narrador correspondem a fatos semelhantes ocorridos ao próprio Lins. No fragmento do dia 16 de setembro, o narrador escreveu:

Por isso, contra o meu desejo, alegando, com pudor da verdade, agravamento do problema ocular, entreguei quase metade das aulas. Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. É como se o tempo do romance, tão vacilante quanto o seu espaço, me influenciasse. **Entrego-me, agora mais decididamente, ao meu livro** – do qual me fiz servidor. (LINS, 1976, p. 187, grifos nossos).

Em um encarte que acompanha o livro *A rainha*, da edição usada neste trabalho (1976, grifos nossos), nas “Notas biográficas”, há a declaração de que, no ano da publicação deste livro, 1976, Osman Lins “afasta-se do ensino universitário, **passando a dedicar-se exclusivamente aos seus livros**”. Em uma entrevista, Lins declara: “é difícil saber até que ponto a personagem [o narrador de *A rainha*] me influenciou e eu o influenciei”. Lins confessa:

Esse personagem [o narrador de *A rainha*] me deu muito. Uma das coisas foi mostrar que eu estava me sacrificando ao lecionar literatura. Porque, naquela época, eu tinha de ler para dar aulas e, para mim, literatura é uma atividade marginal: você precisa ler o que quer, escolher o gênero certo para determinadas horas, ter liberdade de pular de um livro para outro, ou simplesmente deixar de ler durante algum tempo. A partir do momento em que se fica preso ao compromisso de ter que ler determinadas obras e deixar outras de lado, a leitura passa a ser uma obrigação desagradável. Meu personagem apontou algumas soluções, inclusive na medida em que conseguia manter uma certa distância em relação a ele. Diria que foi uma troca mútua de influências e experiências. (1979, p. 237).

Sobre o fato de troca de influências entre autor e personagem, o fragmento do diário da página 188 inicia-se com a afirmação do narrador de que cedeu à própria vontade de usar fatos da vida pessoal de Julia em seu estudo: “Cedi, aqui e ali, à tentação de fazer com

⁴ Este fato pode ser confirmado na nota 32 do romance de Sterne (1998, p. 603).

⁵ Esta particularidade pode ser comprovada na nota 19a (STERNE, 1998, p. 603).

que assomasse, ao meu estudo, o **perfil** de Julia, delicado.” (LINS, 1976, p. 188, grifo nosso). Tal informação do narrador de que cedeu, em seu diário, à vontade de colocar aspectos da vida pessoal de Julia em seu livro pode estar relacionada ao que aconteceu entre ele e o autor Lins, que concedeu ao narrador características de sua própria vida e aprendeu também com esta personagem.

Outros detalhes podem ser observados na citação da página 187, como o esquecimento do narrador: “Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão”. O esquecimento antecipa a relação do narrador com o espantalho. Neste caso, para tal personagem, o esquecimento é uma “falta imperdoável” em um diário.

Outro ponto de contato entre *A rainha* e *Tristram Shandy* refere-se à menção a guerras. Observaremos o quanto a leitura de *Tristram Shandy* pode ampliar a nossa visão de alguns aspectos da guerra em *A rainha*.

No livro de Sterne, a guerra é evocada por causa de tio Toby, ex-soldado do exército inglês. No livro de Lins, a guerra surge como uma lembrança de um grande acontecimento que marcou a história de Recife e Olinda, a Invasão Holandesa, que aparece no discurso de Maria de França (LINS, 1976, p. 124-127). No fragmento do dia 8 de abril de 1975, o narrador menciona as “imagens de pesadelo” de outra guerra, mostradas pelos jornais e telas de TV, a do Vietnã.

Um detalhe importante nos escritos do narrador de *A rainha*, sobre a “guerra” em Recife e Olinda, é a referência ao fato de que Matias de Albuquerque “à medida que prepara fortificações e combatentes, organiza festejos ao ar livre, com o objetivo de apagar ‘agouros e temores’” (LINS, 1976, p. 128). O narrador diz que Matias tentava encantar e enganar o povo. Dois folguedos populares são mencionados: a Nau Catarineta, que “representa, com dançarinos e cantores, a tripulação em luta contra o Demônio, a Fome e o Extravio” e a enigmática festa do “boi com fitas verdes nos chifres”, em que as “muitas figuras dos autos – gente, animais e seres fantásticos – cantam, bebem, dançam e correm, oito horas seguidas. Afinal morre o Boi, ‘sem que nem para que’”.

Na época, os bailes de rua e as representações populares acabaram ante os indícios da Invasão Holandesa. Destaquemos que, aqui, o carnaval associa-se à guerra. Há uma equivalência, nas visões e discursos de Maria de França, entre “instrumentos musicais e as vozes de comando ou entre os fogos de artifício e as lanças, elementos com a identidade à flor do nome e obviamente associados à oposição festa/guerra” (LINS, 1976, p. 130). Guerra e diversão, invasão e resistência são temáticas recorrentes nos fragmentos do diário e no romance de Julia.

Os fragmentos que comentam a Invasão Holandesa são extensos. A menção a esse episódio histórico ocupa mais de vinte páginas, alternando-se com outros poucos episódios do diário. Para Maria do Carmo Lanna Figueiredo (2004, p. 321, grifos nossos), o tema da Invasão Holandesa no romance de Lins tem a pretensão de apresentar o acontecimento histórico sob uma nova ótica:

No texto osmaniano, o conflito entre História e Ficção manifesta-se mediante o uso explícito da intertextualidade com o discurso histórico e mediante **o desejo do autor de incluir-se nas versões existentes sobre o tema, a partir da ótica dos excluídos**. Pode-se articular essa gama discursiva com a preocupação do escritor sobre o pequeno espaço que a literatura ocupa no Brasil e o desejo de expandi-lo, presente em toda a trajetória do profissional de letras que é Osman Lins. Dessa forma, torna-se possível abranger uma ampla faixa de conteúdos ideológicos que envolvem a presença holandesa no Brasil, interpretados por uma sucessão interminável de significados a ela atribuídos pelas diversas personagens que povoam o romance. Como as guerras holandesas ainda não receberam um tratamento

histórico definitivo, o liame que une ficção e realidade esgarça-se na profusão de detalhes que contribuem na sua criação.

Não há nenhuma relação entre a guerra em *Tristram Shandy* e a guerra em *A rainha*, contudo, chamamos a atenção para o assunto porque ambas tem seus propósitos nos respectivos romances. No que diz respeito à obra de Sterne, as descrições de guerras e invasões têm a intenção de explicar como tio Toby foi ferido e como surgiu, após sua convalescença, seu hobby ou, como denomina o narrador, seu cavaleiro de pau (*hobby horse*): a criação de miniaturas de fortificações bélicas. Este hobby de tio Toby, por outro lado, foi um pretexto de Sterne para criticar a guerra entre seu país e a França.

As várias explicações que tio Toby fazia, para os que o visitavam, sobre como fora ferido e o local exato onde se encontrava, na fortificação, era pouco compreensível para os visitantes, principalmente para aqueles que não conheciam nada sobre as estratégias de guerra. Era complicado para tio Toby explicar os variados tipos de fortificações e dar os seus nomes.

A angústia de tio Toby por não ser compreendido fez com que ele se preparasse para receber tais visitas. Adquiriu um mapa da cidade e da cidadela de Namur e o colocou na parede de seu quarto. Essa aquisição e suas devidas explicações fizeram com que ele criasse uma obsessão pelo assunto. Tanto ele quanto o cabo Trim, seu fiel criado e companheiro de guerra, levavam a sério as aventuras e perigos que viveram nos campos de batalha. Trim sugeriu a criação das miniaturas e, com o passar do tempo, cresceu, nos dois, a vontade de recriar as fortificações das guerras que estavam ocorrendo naquela época. Assim, ainda em tratamento do seu ferimento de guerra, tio Toby deixou a cidade e foi para sua residência no campo, onde começou, juntamente com Trim, a criar as fortificações em um pedaço de terra de sua propriedade.

As explicações sobre o cerco de Namur, onde tio Toby fora ferido, a recriação da engenharia das fortificações, além das simulações de guerras, feitas por tio Toby e cabo Trim, redundaram em extensas narrações no romance *Tristram Shandy*.

Assim, nesse romance, a menção às várias guerras que aconteciam entre a Inglaterra e a França funciona, de certa forma, como uma denúncia às perdas financeiras, humanas e de tempo das guerras inúteis e infundáveis. As fortificações de tio Toby, que reproduziam cada avanço da guerra real, corroboram a crítica. Tio Toby gastou uma fortuna com tais atividades e endividou-se. O seu irmão Walter Shandy não cansava de recriminar a inutilidade do cavaleiro de pau. Isto não deixa de ser uma alusão à guerra real entre os dois países europeus.

No que diz respeito ao romance *A rainha*, conforme já dissemos, a Invasão Holandesa aparece nas visões de Maria de França e faz com que algumas regras narratológicas relacionadas ao tempo e espaço sejam subvertidas. Segundo o narrador, no romance de Julia, aos poucos o leitor identifica figuras militares da época da Invasão Holandesa, na cidade de Recife/Olinda. Ele explica esse fato relacionando-o à loucura da protagonista, que vive, simultaneamente, tempos e espaços do presente e do passado: “o leitor [vai] identificando no romance aquelas figuras militares que a princípio supõe incoerentes, signos do desacerto mental da heroína” (LINS, 1976, p. 120). Temos, assim, a fusão entre as cidades Recife e Olinda e entre o presente vivido pela personagem Maria de França e o passado da época da invasão, sem contar a narração, em uma nova versão, desta história. Todos estes aspectos são apresentados em um mesmo contexto:

Assim como Olinda penetra no Recife, outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de

uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso. (LINS, 1976, p. 119, grifos do autor).

Tal fusão está ali, talvez, para mostrar que no romance tudo é possível, é uma ficção, fruto da imaginação (LINS, 1976, p. 156). Contudo, a aparente relação dessas fusões com a loucura de Maria de França foi apenas uma primeira análise do narrador. O interessante é que, logo em seguida, ele a descarta, pois esse fenômeno pode esconder outros motivos:

O tratamento do espaço e do tempo, por exemplo, se lemos na superfície, parece refletir a consciência doente da tecelã e doméstica. A análise demonstra o engano: o espaço e o tempo. Marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, **correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevistas.** (LINS, 1976, p. 70, grifos nossos).

No romance de Julia e, conseqüentemente, no de Lins, o detalhe da fusão deve ser observado com cuidado, pois, como afirmou o narrador, ele corresponde a um “cálculo pontuado de significações imprevistas”. O tema da invasão, sugerido pelas fusões Recife/Olinda e presente/passado, é também retomado, no final do romance, embora em outra dimensão, pelas fusões relacionadas ao espaço, ao tempo e às personagens:

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 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, xô, passarões canhotos, bichos de bico triste e furador, xô, esta é Maria, sua passagem uma chuva que tanto chega como passa, cantiga breve, bordado na almofada. (LINS, 1976, p. 217, grifos nossos).

As fusões mencionadas nesta citação representam uma característica típica do carnaval, a alternância entre os opostos: “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 2010, p. 10). No carnaval, a intenção era confrontar imagens opostas ou que não apresentavam nenhuma relação, para chamar a atenção para a “consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”. O espantalho é o narrador, mas também é Maria de França e, quem sabe, o próprio leitor: “sou ele e também tu, mana, maninha”. Esse “tu” pode ser uma interlocução também com o leitor.

O discurso do espantalho, enunciado como se fosse uma narração de um locutor de rádio, parece-se com o discurso da protagonista do livro de Julia, que gostava de falar com os “ouvintes” como se fosse uma radialista:

“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. 25).

As invasões – que se relacionam ao tempo e ao espaço – podem também ser uma maneira diversa de chamar a atenção para um outro aspecto, no caso, a exploração sexual sofrida por Maria de França. Para se proteger dos pássaros gigantes, a personagem cria a figura do espantalho, que se relaciona, em *A rainha*, à temática da sexualidade, uma vez que os pássaros que o espantalho afugenta podem ser vistos como uma metáfora ao órgão sexual masculino.

Assim, fora da visão carnavalesca, os temas sexuais apresentados em *A rainha* tornam-se insignificantes. A cultura popular carnalizada – as personagens, os temas e as músicas típicas – está impregnada nesse romance de Lins e faz parte, podemos considerar, de seu projeto estético.

A imagem do palhaço, às vezes concebida como um espantalho alegre, constitui-se como parte da cultura carnavalesca:

As festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, **palhaços de diversos estilos e categorias**, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 2010, p. 3-4).

Algumas imagens e linguagens da cultura carnavalesca, inseridas em praticamente todo o romance *A rainha*, são retomadas no final desta obra no momento da transformação do narrador no espantalho de Maria de França. Essa mutação não é algo sofrido, é um renascimento alegre, um encontro consigo mesmo, a descoberta de sua verdadeira natureza: o narrador se transforma, meramente, em personagem do livro de Julia. Assim, acontece a sua inserção no mundo ficcional que lê, como ocorre no livro *A história sem fim*, de Michael Ende, em que o leitor entra no livro e se torna uma personagem que salva o mundo da fantasia; ou como Alice, de *Alice no país das maravilhas*, que se tornou a protagonista de uma história parecida com os contos de fadas que lia e imaginava nunca poder acontecer, mas que são naturais no país das maravilhas (CARROLL, 2010, p. 50).

Se a introdução do tema da fusão e invasão no romance de Julia foi compreendida pelo narrador como uma maneira de explorar o tema da resistência, podemos compreender que as fusões, as imagens e os temas relacionados ao carnaval podem também intensificar esse e outros aspectos. Devido ao fato de no carnaval tudo ser permitido, isso pode sugerir a exploração de alguns aspectos típicos desse fenômeno popular: a união das diferenças, de rompimento com o tradicional, além da assimilação de outras artes.

No fragmento do dia 30 de agosto – correspondente ao dia em que Maria de França deixou o Hospital de Alienados e conheceu Dudu – além da participação da personagem em um desfile de carnaval de rua (união das diferenças), em que diversas pessoas se divertem e a protagonista se une à folia e finge ser milionária (rompimento com o tradicional), há a menção a inúmeras letras de músicas e marchinhas carnavalescas (assimilação de outras artes):

Maria de França, livre, em vez de ir para casa, sai andando sem rumo e de repente se vê no centro da cidade. **Gente se abraça nas ruas**, nos bares, joga talco e água nos estranhos, improvisa instrumentos musicais. Ela bebe restos de copos (“para as mágoas esquecer, ouvintes, eu sou da fuzarca”), diz a todo mundo que é milionária, sobe nos estribos dos carros que se arrastam, escapamento aberto, cai no frevo sob os alto-falantes (“é de amargar, é do barulho”) e por fim entra no bloco “Flor da Madrugada”. (LINS, 1976, p. 22-23).

Outro aspecto importante que a cultura carnavalesca também evidencia em *A rainha* é a fusão ou união de partes do corpo com temas tratados no romance de Julia. Para o narrador, cada capítulo do livro de Julia correspondia a um dedo da mão, tanto que ele lê alguns estudos sobre a quiromancia para entender o romance da amante. O capítulo dedicado ao encontro de Maria de França com Dudu corresponde ao dedo anular. Segundo as análises do narrador, esse dedo é consagrado ao Sol e, no livro de Julia, simboliza a “aliança” de noivado e tem como tema principal a “união entre os homens, que a abertura do capítulo, a ampla seqüência do Carnaval, a mais unificadora das festas brasileiras, anuncia.” (LINS, 1976, p. 53). Enquanto Maria de França namorou Dudu e o teve como noivo e protetor, ela não era atormentada com visões de pássaros gigantes. Com o final do namoro, precisou criar, “gerar” o espantalho para afugentar a lembrança da invasão dos pássaros, que ela tanto queria esquecer. Ela cria um espantalho, que se relaciona à gata, por não ter memória, e também ao narrador, que se transforma nele.

O espantalho é uma das figuras mais inquietantes de *A rainha*. Segundo Bakhtin (2010, p. 44), o espantalho cômico é uma personagem típica do grotesco popular e reaparece com maior ou menor relevo ao longo da história literária. No século XX, ele reaparece em obras que utilizaram o grotesco, as quais tiveram como expoentes Alfred Jarry, os surrealistas e os expressionistas, representantes do grotesco modernista, e Thomas Mann, Bertold Brecht e Pablo Neruda, representantes do grotesco realista. Essa segunda linha retoma “as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas” (BAKHTIN, 2010, p. 40). O fato de Lins retomar figuras e temas típicos do grotesco também demonstra sua ampla leitura literária.

Contudo, possivelmente, Lins não utilizou o grotesco para seguir moda. *A rainha* é um romance planejado. A nosso ver, o grotesco, ali, tem uma função específica que elucida uma série de aspectos, como ocorre em *Tristram Shandy*, que utiliza o grotesco, entre outras coisas, para atenuar algumas críticas que faz à sua época. No grotesco romântico, segundo Bakhtin (2010, p. 33), em que o romance de Sterne é incluído, o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo, características herdadas da tradição das obras carnavalizadas.

Por outro lado, o grotesco do livro de Julia prepara o caminho para a transformação não só do narrador, mas da narrativa *A rainha*. O contexto vivido pelo narrador, escritor do diário, transforma-se ou transpõe-se do plano realista para o puramente fantástico.

Uma das características da herança carnavalesca na obra de Sterne é a confluência de textos religiosos com o discurso popular. Em *Tristram Shandy*, um dos sermões do pároco Yorick (1998, p. 144-157) aparece, por acaso, dentro de um livro do tio Toby. Esse sermão, ao ser encontrado, foi lido e comentado por quatro tipos de cavalheiros – Trim, ex-cabo do exército inglês e criado do tio Toby; tio Toby, ex-sargento do exército inglês e fazendeiro, cujo hobby é construir fortificações de guerra; Walter Shandy, ex-comerciante e fazendeiro, que gosta de ler e filosofar; o médico Slop, parteiro da região. As três primeiras personagens são protestantes, enquanto a última é católica. Durante a leitura do sermão pelo cabo Trim, os três amigos interrompiam o leitor para comentarem partes do texto. Esses comentários, na verdade, têm a função de alfinetar um e outro seguimento religioso. No contexto dessa cena inusitada, o autor reflete sobre várias formas do comportamento humano que, segundo o autor do sermão, corrompem a sociedade.

O romance de Sterne, à maneira de *A divina comédia* (1979), menciona nomes de amigos e inimigos no contexto ficcional, para elogiá-los ou difamá-los. O narrador Tristram criou o capítulo quatro, do terceiro volume, para criticar o que lhe fizera a revista *Monthly Review*, nomeada no capítulo. O narrador comenta que a revista havia criticado seu romance. Em nota da tradutora, da edição que utilizamos neste trabalho (1998, p. 615), há uma

explicação sobre esse acontecimento verídico. Devido ao fato de o romance ter sido publicado paulatinamente – já que cada volume concluído era logo publicado – Sterne pôde comentar a provocação da revista no próprio romance *Tristram Shandy* (1998, p. 176-177). A nota explica que essa revista foi uma das vozes que mais criticou desfavoravelmente o escritor, justamente pelo fato de ele ter reunido textos populares, ou profanos, ao religioso. O narrador comenta o caso, mas, se não fosse a nota do tradutor, para o leitor atual esse fato passaria despercebido, como muitas partes do livro relacionadas a fatos precisos da vida do autor e de sua época.

Sterne, talvez para provocar os críticos, publicou alguns de seus sermões e no título *The sermons of Mr. Yorick* concedeu a autoria a esta personagem de *Tristram Shandy*. Tal fato foi motivo de pesadas críticas. Nos primeiros volumes do romance, o pároco Yorick é caracterizado como bufão, o que acentuou a indignação de muitas pessoas de sua época.

O narrador Tristram, ao negar que usa suas personagens para criticar autoridades da época, intensifica ainda mais essa ideia:

Muito embora, gentil leitor, eu ansiasse ardentemente e me empenhasse zelosamente (na medida da reduzida habilidade que Deus me outorgou e nos convenientes lazeres que outras ocasiões de indispensável lucro e de sadio passatempo me propiciaram) em que estes livrinhos que ponho em tuas mãos pudessem sustentar-se tão bem quanto livros muito maiores – não obstante isso, tenho me portado contigo de maneira tão caprichosa, negligente e folgazã que assaz desgostoso estou de pedir-te a sério sejas condescendente – de rogar-te acredites que **na história de meu pai** e dos seus nomes de batismo, – **jamais pensei em atropelar Francisco I** – nem no caso do nariz – Francisco IX – **nem, no caráter do meu tio Toby – intentei caracterizar os espíritos militares de meu país** – a ferida em sua ilharga fere qualquer comparação desse tipo, – **tampouco, com Trim, – quis eu dar a entender o duque de Ormond** – ou que o meu livro se oponha à predestinação, ou ao livre-arbítrio, ou aos impostos. (STERNE, 1998, p. 295-296, grifos do autor e nossos).

Em *A rainha*, ainda que textos críticos e jornalísticos, principalmente, façam parte do livro, na forma de citações enxertadas, tais textos não fazem parte do enredo propriamente, apenas expõem o que se passa na sociedade, para acentuar alguns temas do romance: morosidade e injustiças do INPS e crimes cometidos pela polícia. No entanto, a inclusão de tais textos contribui para que o romance se torne um porta-voz social: “Sim, tudo parece claro e ajustado ao **tema axial** da obra: **o homem desarmado perante um meio hostil**. Mas subsiste, na lógica do quadro, a **respiração misteriosa**. Espreita-me, aí, algo que não capto.” (LINS, 1976, p. 143, grifos nossos).

Ainda no tocante à inclusão de outros textos, em *A rainha*, podemos citar uma alusão à obra *A divina comédia*, quando o narrador relaciona a burocracia do INPS aos sofrimentos do purgatório: “Inicia-se aí a ‘descida’ de Maria de França ao purgatório da burocracia e ante esses balcões decorrem vários episódios do seu drama” (LINS, 1976, p. 20). Vemos, assim, que, nos romances de Lins e de Sterne, a presença da intertextualidade e da metaficcionalidade não impedem que os respectivos autores se voltem para a realidade da época em que produziram suas obras.

Assim, o processo natural de relações entre textos (incluindo a história) enriquece a obra literária, pois, ao longo dos séculos, as obras aproveitam cada transformação social, política, econômica, histórica e cultural, o que acaba refletindo nos textos citantes que assimilam diversos aspectos dos textos citados. Nesse processo, há uma circularidade de textos que atinge também o desenvolvimento dos gêneros literários: *A rainha* citou *Tristram Shandy*, que citou *Gargantua e Pantagruel*, que citou a *Bíblia*, que citou a história...

Para explicar o aspecto de circularidade de textos não só no que se refere à assimilação de temas e estilos, mas também do desenvolvimento do gênero, Bakhtin cita as obras de Dostoiévski para mostrar que os diversos aspectos inovadores na obra desse autor não eram, a bem da verdade, novos. Novo era o “emprego polifônico e a assimilação da combinação dos gêneros” utilizados por ele:

Ocorre que a combinação do caráter aventureiro com a aguda problematidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a pregação não é, em hipótese alguma, algo absolutamente novo e inédito. Novo era apenas o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação dos gêneros por Dostoiévski. A combinação propriamente dita tem suas raízes na remota Antigüidade.

[...]

O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 1981, p. 91, grifos do autor).

Podemos considerar, ainda, que a circularidade natural dos textos – quando há intertextualidade explícita ou apelo ao leitor para que leia – estimula a leitura de leitores interessados em conhecer a obra, ou seja, entender tudo o que o narrador está discutindo. Em *Tristram Shandy*, há um apelo nesse sentido. No trecho do livro que apresentamos a seguir, há uma ordem não só para que o leitor leia um livro específico, no caso *Pantagruel*, de Rabelais, mas muitos livros:

— Mas, dizei, quem foi a égua de Tickletohy? – Esta é uma pergunta tão pouco acadêmica e tão desairosa, senhor, quanto a de em que ano (*ab urb. con.*) rompeu a segunda guerra púnica. – Quem era a égua de Tickletohy! – **Lede, lede, lede, lede, meu inculto leitor, lede,** – ou pelo saber do grande santo Paraleipomenon – já vos digo de antemão, melhor seria que atirásseis o livro fora, sem mais perda de tempo; pois, **sem muita leitura**, com o que sabe Vossa Excelência que quero dizer *muito saber*, **não conseguireis penetrar a moral da página marmorizada ao lado** (mosqueado emblema de minha obra!), assim como, a despeito de toda a sua sagacidade, o mundo não logrou deslindar as muitas opiniões, transações e verdades que ainda jazem misticamente escondidas sob o escuro véu do negro. (STERNE, 1998, p. 230, grifos do autor e nossos).

Em *Tristram Shandy*, além do apelo para que o leitor leia, há a explicitação de títulos e citações de obras. Este segundo caso é, como já vimos, bastante explorado em *A rainha*. Outro aspecto que aproxima esses dois romances é a narração de contos dentro do romance. No primeiro autor, as histórias são dadas como ficções. No segundo, como fatos reais no contexto do romance. No diário do narrador há, por exemplo: a narrativa que conta como os pais de Julia Marquezim Enone se conheceram e se casaram e a história sobre a breve relação de Julia e Heleno. Somente a narrativa de Ana, a rainha dos cárceres da Grécia, que Maria de França lê em um jornal, tem o caráter ficcional por ter sido inventada por Julia para compor seu romance. No entanto, no contexto de Maria de França, esta história é real.

Em *Tristram Shandy*, há vários contos dentro do romance, todos com um caráter popular, carnalizado. Há um conto que narra a história de um homem que possuía um nariz tão grande (alusão ao falo) que causou celeuma em Petersburgo, mesmo nas pessoas que só ouviram contar a história. O homem viajava para Frankfurt atrás de sua amada Júlia

(STERNE, 1998, p. 251-271), nome que corresponde ao da amante do narrador de *A rainha* e autora do romance que ele analisa. O conto narra a procura recíproca de dois amantes e é mencionada porque se encontra em um dos livros do pai de Tristram, que possui uma pequena biblioteca sobre o assunto dos narizes, uma de suas obsessões, mesmo antes de o nariz de Tristram ter sido deformado no momento do parto.

Outras narrativas são: a da rainha de Navarra, sobre o caso dos bigodes, que também tem uma conotação sexual; a história da Abadessa, contada para exemplificar como usar palavrões; a história de dois jovens apaixonados que foram separados, mas morreram no momento em que se reencontraram, tamanha foi a alegria dos dois; a história de Le Fever, soldado do exército inglês que morreu e deixou o filho com o tio Toby (STERNE, 1998, p. 334-338, 397-411, 470-476, 484-486). Todos esses contos dão um tom popular ao romance. Enquanto em *Tristram Shandy* o cunho sexual é debochado, hilário, em *A rainha*, ele é dramático, denunciativo.

Outro ponto, ainda, que aproxima *A rainha* de *Tristram Shandy* são situações absurdas. Tristram conversa com asnos e diz entendê-los (STERNE, 1998, p. 487). Maria de França vê e conversa com pessoas da sua imaginação, com amigos que a ajudam, com os pássaros gigantes, com o espantalho e com um peixe que cresce debaixo dos seus pés.

A personagem Tristram também cria situações fantasiosas, como o encontro com um grupo de jovens, que cantavam e dançavam como se fossem ninfas. Ele as encontrou na estrada de Nîmes para Lunel, em sua viagem pela França (STERNE, 1998, p. 498-500). Essa narrativa fantástica, no final do sétimo volume, destoa do resto do livro, que, apesar de bem humorístico, segue uma linha realista. Em *A rainha* também existe a mudança de plano realista para o fantástico, como já foi mencionado.

Alguns aspectos de interação do narrador com o leitor, em *A rainha*, e a sua crítica social assemelha-se muito ao estilo da crítica de Sterne. Em *A rainha*, a crítica se volta para o texto que está sendo composto, com pinceladas de crítica a fatos históricos, ainda que apareçam isoladas no romance.

Assim, a leitura que realizamos foi a de tentar aproveitar os aspectos de composição dos dois romances – pois são partes fundamentais da construção das duas obras e foram bastante trabalhados por Sterne e Lins – para auxiliar a compreensão de questões pouco claras para nós. Entendemos que tal estudo ampliou a construção de alguns sentidos, mas concluímos este trabalho sabendo que há muitos outros aspectos a serem estudados em *Tristram Shandy* e *A rainha*.

3. Referências

BAHKTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Rosaura Eichenberg; Ísis Alves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Crime e castigo*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

ENDE, Michael. *A história sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent et alli. *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* 27. Coimbra: Almedina, 1979.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 5. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000. (Passando a limpo).

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e notas José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e notas José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.