



Nonada: Letras em Revista

E-ISSN: 2176-9893

nonada@uniritter.edu.br

Laureate International Universities

Brasil

Duarte Damasceno, Carolina

O leitor e as mudanças no processo de significação: uma análise de A Rainha dos
Cárceres da Grécia, de Osman Lins.

Nonada: Letras em Revista, vol. 1, núm. 18, mayo-septiembre, 2012, pp. 247-258

Laureate International Universities

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451672014>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O leitor e as mudanças
no processo de significação:
uma análise de *A Rainha
dos Cárceres da Grécia*,
de Osman Lins.

The reader and the changes
in the process of signification:
a review of Osman Lins'
A Rainha dos Cárceres da Grécia.

Carolina Duarte Damasceno

RESUMO

Este artigo tem como propósito refletir sobre o papel do leitor no processo de significação do texto ficcional em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. A partir dos bastidores da interpretação proposta pelo narrador ao romance homônimo de sua falecida amante, será mostrado como, à medida que a busca pela intencionalidade autoral sai de cena, evidencia-se o caráter criativo da leitura literária.

PALAVRAS-CHAVE

Papel do leitor; Significação; Osman Lins.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the role of the reader in the process of signification of fiction in Osman Lins' *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. By analyzing the narrator's interpretation of the homonym novel by his former lover, it will be shown how, when he is no longer concerned about the search for authorial intent, the creativity of literary reading becomes evident.

KEY WORDS

Role of the reader; Signification; Osman Lins.

A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins, configura-se como um convite para refletir sobre alguns temas caros à Teoria Literária con-

temporânea. Dentre eles, é possível destacar o papel desempenhado pelo leitor na atribuição de sentido ao texto ficcional, sobre o qual esse artigo irá se debruçar. Porém, antes de mostrar como essa questão ganha forma nessa obra do escritor pernambucano, cabe apresentá-la em linhas gerais.

Esse livro de 1976, marcado pela justaposição de gêneros, retrata a leitura literária, em suas diferentes facetas. Nele, o narrador, um professor de Ciências Naturais anônimo, escreve, em forma de diário, suas observações sobre o romance homônimo de sua falecida amante, Julia Marquezim Enone, que não foi publicado. Serão acompanhadas as etapas de sua leitura, na qual a busca pela intenção da autora é gradativamente substituída por uma pluralidade interpretativa que destaca o teor de coautoria subjacente ao ato de ler.

Sua primeira abordagem interpretativa desse relato, que narra a inglória busca da protagonista Maria de França por um auxílio-doença, pauta-se em um suposto paralelo entre a narrativa e a quiromancia. Essa visada, de forte tom místico, atrela-se à questão da intencionalidade autoral, uma vez que, aos seus olhos, a obra parece então se configurar como uma grande charada, cuja solução se daria a partir de pistas deixada pela escritora ao longo de seu texto. Ou seja, o romance teria um sentido final, conhecido e determinado por ela.

Winsatt e Bearsdley (2002), em “A falácia intencional”, ajudam a elucidar por que, nesse livro de Osman Lins, o anseio de desvendar o sentido pretendido pela autora associa-se a uma arte adivinhatória. Ao questionarem a serventia de perguntar a um autor o que ele quis dizer em sua obra, observam:

Nossa opinião é que a resposta para uma tal pergunta nada tem a ver com o poema “Prufrock”¹, pois esta não seria uma pergunta crítica. As perguntas críticas, contrariamente às apostas, não são respondidas desta maneira. Não são resolvidas pela consulta a um oráculo. (BEARDLEY, WIN-SATT, 2002, p.655)

¹ O comentário remete à poesia de Eliot.

Descartam completamente a importância do sentido pretendido pelo escritor, pois pressupõem que apenas os elementos textuais devem ser considerados. A busca por essa intenção original, que para eles não

deveria integrar uma abordagem crítica, é associada à tentativa de decifrar um oráculo. Em uma frente teórica distinta, Barthes (2004, p.68-69) também reforça o caráter quase religioso desse tipo de abordagem. Para ele, uma das repercussões do abalo da autoria é deixar de acreditar em um sentido último, “de certo modo teológico (que seria ‘a mensagem’ do autor-Deus)...”. Feitas essas considerações, as quais evidenciam o paralelo entre crítica biográfica, intencionalidade e misticismo, vale se deter em um desenho guardado por Julia que, após a consolidação da leitura quiromântica, desperta a atenção do narrador:

Como se altera, a uma suspeita ou indício novo, nossa visão das coisas e mesmo a intensidade do que vemos! Folheando os papéis deixados por Julia, mais de uma vez tive entre as mãos uma cópia fotostática a que não concedi atenção e cujo original desconheço. Agora, observo esse papel, valorizado pela hipótese a que já me referi. Sobre a mão espalmada que reproduz, enxameiam símbolos herméticos, castelos, minaretes, luas, um cavalo, a flor-de-lis, a roda denteada, espirais e outros seres da geometria. Isto eu sempre vi. Não me apercebera, até então, dos traços a lápis vermelhos, limitando, nas bases dos dedos, as proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus. As linhas rubras, antes invisíveis, tornaram-se brilhantes aos meus olhos e denunciam o interesse de J.M.E pela quiromancia. (LINS, 2005, p.49)²

A gravura ajudou-o a confirmar o interesse da escritora pelas artes adivinhatórias, em um momento de sua análise no qual esse tipo de confirmação ainda lhe importa. Porém, embora preocupado se seu traçado interpretativo corresponde aos propósitos de Julia, a sequência de seu movimento não é a mais previsível: primeiramente, ele cria sua hipótese e só então entende por que ela guardava o desenho em seus arquivos, e não o contrário. Melhor, ele não apenas comprehende: as anotações dela sobre a cópia aparecem. Faz um interessante contraponto entre o que sempre viu e as linhas avermelhadas, até então imperceptíveis: devido ao seu novo olhar, as marcas se delineiam e, de certa forma, - não parece excessivo dizer - a suposta intenção da autora não se revela, mas passa a existir. Assim,

² Todas as citações de A Rainha dos Cárceres da Grécia tomaram como base essa edição.

mesmo quando ainda busca o intuito de Julia, espécie de sentido original e cifrado, já se prepara timidamente o terreno para a participação do leitor.

A observação de Compagnon (1998, p.50), para quem o lugar dado à intenção é um dos pontos mais polêmicos da Teoria Literária, é, sem dúvida, acertada. O caráter controverso atinge inclusive a concepção de intencionalidade, ora associada à figura autoral, ora vista como estratégia de leitura, sendo possíveis também imbricações entre ambas. Tendo em vista a primeira ideia de intenção, predominante nas passagens de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* aqui destacadas, é importante ressaltar que raramente é possível ter acesso aos propósitos do escritor. Mesmo nos casos em que ele se manifesta detidamente sobre a interpretação de seus escritos (em entrevistas, por exemplo), a pergunta se coloca: seu posicionamento sobre a obra também não é passível de interpretação? A esse propósito, a observação de Terry Eagleton (1997, p. 95) é bastante pertinente: “A intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto’ complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias formas, como qualquer outro”.

O fato de colocar a intenção do escritor como um texto passível de interpretação evita reducionismos. Com efeito, a abordagem que privilegia a intencionalidade, além de bastante especulativa, atribui à obra um caráter excessivamente circunstancial. Se esta for lida principalmente como um reflexo daquilo que seu criador quis dizer, essa suposta voz, muitas vezes metáfora do contexto e da trajetória pessoal, tende a ficar mais tênue com o passar dos anos. Entretanto, em uma concepção que associa o sentido aos signos linguísticos e à leitura, os textos literários são constantemente ressignificados pelo leitor, que os faz assumir diversas formas ao longo do tempo. Essa visada ganha gradativamente destaque em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, à medida que a busca pela intenção de Julia vai perdendo espaço:

Seria Rônfilo Rivaldo, para a sua criadora, mais claro do que para mim? Não afirmaria que sim e nem ser isto indispensável. Errôneo atribuir ao poeta as mesmas leis que comandam o pensamento abstrato. Está em Lautréamont: “Uma ideia existe para a poesia. Não é a mesma da filosofia”. (p.59)

Aqui, ao invés de tentar descobrir a mensagem cifrada da escritora, questiona se ela teria mais clareza do que ele sobre um de seus personagens. Relativiza a importância da resposta, assinalando os problemas de recorrer ao raciocínio intelectual para entender as manifestações artísticas, nas quais as perguntas podem ser respondidas de diversas formas, embora nunca de modo definitivo. No entanto, apesar de essas observações, a sombra da supremacia interpretativa do autor sobre sua obra somente vai perder força quando ele deixar de se ater a moldes de pensamento e constatar o caráter criativo da leitura. Nesse sentido, são fundamentais as passagens que legitimam o papel da imaginação.

O tópico aparece a partir da teoria de Anaximandro de Mileto para explicar o relâmpago e o trovão. Segundo ele, ambos seriam o resultado do rompimento do vento contido nas nuvens, como vinho no odre. O narrador frisa que a explicação, mesmo invalidada pela ciência, subsiste graças ao seu teor imaginário: quem pensa pode tomar como “produto da razão algo engendrado pela invenção...” (p. 90-91), como ocorreu com o filósofo. Por isso, grande é a vantagem de quem imagina: “Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças” (p.90). A referência à proposta de Anaximandro tem desdobramentos:

Concentro-me num aspecto do livro e nem sempre estou certo do que penso ver. É o caso de algumas correspondências – para mim bastante nítidas, afetando a história e o discurso – que ligariam Maria de França ao escritor. [...] A aproximação que menciono e ilusto é um exemplo entre outros. Terá razão de ser, ou eu a inventei? Não mais me oprixe o dilema. Alguma coisa eu teria de aprender com os relâmpagos de Anaximandro. (p.91 - 92)

Instaura-se um paralelo entre a protagonista e a figura do escritor, explicitando seu incômodo por não estar certo de sua pertinência. Mesmo se as dúvidas perpassam vários pontos de sua análise, elas não causam tanto mal-estar como aqui, pois o que está em jogo não são meras veredas interpretativas, mas a pretensa compatibilidade de

sua leitura com os intuitos de Julia. Diferentemente de uma passagem anteriormente citada, nesta seus paralelos são nítidos, e não as marcas da escritora sobre o desenho, que, aliás, ganharam forma somente após ele ter montado sua interpretação. A transição do trecho remete indiretamente a essa distinção: idealizadas por Julia ou criadas por ele a partir do texto, as correspondências entre a protagonista e o escritor existem. Quando o impasse de a aproximação ter sido prevista ou inventada por ele se dissipar, não se sente mais oprimido já que, ao romper as amarras da intenção autoral, passa a desfrutar de certa liberdade criativa diante da obra.

O fato de essa “lição” sobre a importância da imaginação ter sido aprendida com Anaximandro é bastante elucidativo: em sua época, devido à escassez de recursos para entender os fenômenos atmosféricos, imagina uma explicação sobre a origem dos raios e trovões. De certo modo, o narrador, diante da suposta intenção da escritora, de tão difícil apreensão e igualmente fora de seu alcance, não estaria reproduzindo o mesmo movimento? Seja como for, ele descarta a tentativa de desvendar e passa a criar³. Essa transição pode ser melhor compreendida com um comentário de Leyla Perrone-Moisés:

Para os críticos literários, como para os pesquisadores científicos, a questão que se coloca não é mais a de descobrir, objetivamente, realidades substanciais, mas de inventar relações na “realidade” da obra (assim como a obra inventa relações na ‘realidade’ do mundo). O que Jean Ricardou coloca muito bem: “Ler é produzir por demonstração relações num texto”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.24)

Segundo ela, a crítica literária contemporânea abandonou a pretensão científica do século XIX e, ao incorporar a criatividade, aproximou-se bastante da arte. Caberia então ao leitor adotar um comportamento similar ao do escritor, pois ambos criam visões próprias ao instaurarem relações tanto nas obras quanto no mundo. Uma nova passagem de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* dá prosseguimento a esta discussão:

Imitando Julia Marquezim Enone, que consagrava por vezes manhãs e tardes a um parágrafo,

³ A intencionalidade volta a estar presente em momentos posteriores das notas do professor, como, por exemplo, quando alude à escrita “cheia de intenções e subterfúgios” de Julia (p.106). Diante das reflexões anteriores, porém, essa aparente reincidência, restrita a trechos esparsos, suscita a pergunta: as intenções correspondem ao traçado da escritora ou foi o narrador que, ao interpretar seu texto, as criou? Parece estar em questão, nessa retomada, outra ideia de intenção, associada a uma estratégia de leitura (COMPAGNON, 1998, p.50).

aplicação agravado no meu caso pela necessidade de criar artificialmente, com base no exemplo de alguns mestres, aquela espécie de instinto mediante o qual elege o narrador, na multiplicidade do real, fragmentos que, imantados de significações, nos levam a perceber ou a crer que percebemos, à sua luz, mil fatores ausentes do texto (o fundo implícito do texto), conclui no sábado o trecho datado de 26 último, nele aplicando perto de dez dias. (p.123)

Vale frisar sua descrição da experiência literária: o autor seleciona fragmentos significativos e, a partir deles, o leitor vislumbra “mil fatores ausentes do texto”. Não mais importa se ele percebeu a suposta mensagem da escritora, mas sim o fato de ele criar significados potencialmente sugeridos pelo “fundo implícito do texto”. O foco agora não recai apenas na obra, mas no seu papel diante dela.

Passa a ser objeto desta análise o quanto o escritor tem consciência dos sentidos desencadeados por seu texto. Quando o professor conhece o ex-marido de Julia, que não tem uma das mãos, cria hipóteses para entender a suposta relação entre o órgão mutilado e o fundo quiromântico do romance, sem chegar a conclusões. Chama a atenção seu modo de lidar com o impasse: “Outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?)...” (LINS, 2005, p.124). Após relativizar a importância de encontrar uma verdade definitiva, cogita se a autora saberia mais do que ele sobre a gênese de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, desfazendo a hierarquia entre ambos. As considerações de Derrida aumentam o alcance desse comentário. Antes de citá-las, porém, é necessário contextualizar sua noção de “suplemento”.

Em *Gramatologia* (DERRIDA, 2004), mostra como Rousseau, apesar de suas inúmeras ressalvas à escrita, recorre a ela. O escritor faz essa opção por acreditar que a fala não lhe permite expressar seu verdadeiro valor, mesmo considerando a escrita como uma adição artificial, um mal necessário. Ela seria então um intermediário entre a presença e a ausência totais, marcado pela necessidade de substituir o insubstituível. Ou seja, um suplemento à fala. Embora bastante simplificado,

esse esboço do pensamento de Derrida permite acompanhar algumas de suas observações especialmente relevantes aos propósitos desta reflexão. O suplemento faz com que

[...] o sujeito presumido da frase diga sempre, servindo-se de “suplemento”, mais, menos ou coisa diferente do que ele *quereria* dizer. Portanto, essa questão não é somente da escritura de Rousseau, mas também de nossa leitura. Devemos começar por considerar esta *presa* ou esta *surpresa*: o escritor escreve *em* uma língua e *em* uma lógica que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida própria. Ele dela não se serve senão deixando-se, de uma certa maneira e até um certo ponto, governar pelo sistema. E a leitura deve, sempre, visar uma certa relação, desapercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e o que ele não comanda, dos esquemas da língua que faz uso. Esta relação não é uma certa repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura significante que a leitura crítica deve *produzir*. (DERRIDA, 2004, p.193-194)

O autor, portanto, não tem controle absoluto sobre o sistema de signos linguísticos de que se vale para escrever, o qual assume “vida própria”. A leitura deve produzir uma estrutura significante, cujo intuito não é reproduzir “a relação consciente, voluntária, intencional, que o escritor institui nas suas trocas com a história à qual pertence graças ao elemento língua” (DERRIDA, 2004, p.194). Em *A farmácia de Platão* (1997), o filósofo lança luz sobre essa cadeia de signos:

Essas comunicações, esses corredores de sentido, Platão pode por vezes declará-los, clareá-los, neles jogando “voluntariamente” [...]. Do mesmo modo, Platão pode, em outros casos, não ver as ligações, deixá-las na sombra ou interrompê-las. E, no entanto, essas ligações operam-se por si mesmas. Apesar dele? Graças a ele? Em seu texto? Fora de seu texto? Mas onde então? Entre seu texto e a língua? Para qual leitor? (DERRIDA, 1997, p.43)

Derrida acredita ser impossível responder a essas perguntas, o que o faz desconfiar do quanto são pertinentes. Porém, ao afirmar que as ligações operam-se por si mesmas, independentemente do como se estabelecem e do grau de consciência do escritor e do leitor em relação a elas, leva a

crer que sua existência não está em questão. A imagem de “corredores de sentido” é particularmente interessante, pois tira de cena o ponto de origem e destino, privilegiando o processo. Essa mesma ênfase se faz presente no pensamento de Barthes (2004, p.41), para quem o leitor, ao colocar a leitura “em roda livre”, “não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz/amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia”. A abertura interpretativa ganha espaço nas notas do narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, nas quais a noção da obra como deflagradora de sentidos torna-se de mais em mais predominante:

Que significa, no romance, a redução de tantos mitos brasileiros à cinzenta vida burocrática? Que significa a transformação de Ulisses num insignificante morador de Dublin? Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, respostas absolutas, e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreendidas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto -, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação, e sim um deflagrador de significações.

Isto, ainda que ele, no espírito do criador, se revista de uma significação precisa. (LINS, 2005, 185-186)

Sua reflexão, desencadeada pela transformação de diversos heróis nacionais em burocratas no romance, sintetiza elementos anteriormente analisados. Ele abandona definitivamente a concepção da obra como uma mensagem cifrada, passando a encará-la como fonte de significados possíveis, mas nunca definitivos⁴. Essa nova visão o leva a fazer, nas linhas seguintes, uma espécie de “declaração dos direitos universais do leitor”: “Assim, é resguardado pela minha liberdade de leitor, e sem fechar-me a outras interpretações, que suponho haver no motivo discutido um intuito corrosivo ou mesmo uma agressão” (LINS, 2005, p.186). Algumas páginas depois, desponta outra legitimação da leitura:

⁴ Aproxima-se então de Barthes, quando este afirma que “o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar, e utiliza a linguagem para constituir um mundo enfaticamente significante, mas finalmente jamais significado”(2004, p.174).

Eu, quem eu seja, quero ver – e, vendo assim, vejo e faço ver de uma certa maneira a romancista – quero ver nos loucos do romance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cruel do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal. (LINS, 2005, p.198)

Ao explicar por que os colegas de Maria de França representam diversos escritores da Literatura Brasileira, o professor deixa claro que, quando quer ver um cotejo, ele não só o vislumbra como o torna visível. Chega inclusive a fazê-lo existir. Essa afirmação evidencia o potencial do leitor, capaz de criar relações a partir do texto, as quais passam a existir e a fazer parte do romance em questão. É importante destacar seu argumento de que, mesmo se o escritor tinha um propósito em mente, a obra o ultrapassa:

Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim. Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance. Por isto buscam as obras encarnações mais perduráveis que os homens e, num certo sentido, indestrutíveis: para que muitos espíritos, sucessivamente, aguilhoados pelos segredos infundáveis da obra, possam acumular decifrações. [...]
Mas como entender, silenciosa amiga, que a mente restrita do artesão venha a conceber e terminar um produto cuja magnitude nos suplanta? É a obra, e não ele, circunscrito como nós, que sabe mais do que todos. (LINS, 2005, p. 228)

Fica evidente, entretanto, que o texto ficcional também é maior que seu leitor, se considerado individualmente. Por isso, é discutível o posicionamento de Compagnon (1998, p.57), quando questiona o alcance da “morte do autor”. Segundo ele, esse movimento talvez se restrinja a uma mera troca do autor pelo leitor, ou, segundo seu exemplo, de Cervantes por Pierre Menard. Sua colocação, além de ser marcada por um apego excessivo à posição autoral - passível de ser substituída, mas não eliminada-, desconsidera que, para os teóricos dessa vertente, o leitor é despersonalizado. Barthes faz questão de mostrar a diferença entre essa figura e um

indivíduo específico: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas *esse alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (2004, p.70). Ou seja, lida com uma abstração, um lugar vazio a ser ocupado por várias pessoas, embora jamais de forma completa ou ideal.

A última passagem de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* citada, por um lado, reforça mais uma vez que o escritor cria algo cuja compreensão lhe escapa, pois sua escrita é repleta de mistérios para si mesmo. Em contrapartida, propõe que o professor de Ciências Naturais, representação do leitor real, tem um alcance tão limitado quanto o de Julia face ao seu romance. O potencial semântico do texto ultrapassa, pois, tanto a figura do autor quanto a do leitor empírico.

A imagem da obra em busca de “encarnações mais perduráveis do que os homens” é especialmente profícua e instaura um paralelo entre a escrita e morte: o escritor falece, os sinais de sua biografia, com o passar do tempo, tornam-se imprecisos ou desaparecem; porém, seu texto, à revelia do sentido por ele pretendido, permanece vivo, ganhando novas formas, versões, enfoques. Assim, quando a busca por decifrar a intenção do autor é deixada de lado, ganha espaço um novo tipo de transcendência, não mais ligada ao misticismo do sentido final: a obra transcende o indivíduo por sobreviver a ele e, ao “encarnar” em diversos leitores, é ressignificada segundo a experiência e o contexto de cada um. Uma derradeira passagem presta-se a encerrar esta reflexão:

O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável, curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la. A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia. (LINS, 2005, p.225)

Quem se debruça sobre um texto ficcional é comparado a um arqueólogo diante das ruínas de uma civilização qualquer. No entanto, o peculiar livro de Osman Lins, ao descartar a ideia de sentido final e reforçar o papel criativo do leitor no processo de significação, lembra que a comparação tem limites: a obra literária, graças ao seu potencial simbólico, é inesgotável.

REFERÊNCIAS

- BEARDSLEY, Monroe; WINSATT, Willian. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa. *A teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. p. 639 - 656.
- BARTHES, Rolland. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. 2.ed. Paris: Seuil, 1998.
- DERRIDA, JACQUES. *A farmácia de Platão*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Gramatologia*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LINS, Osman. *A Rainha dos cárceres da Grécia*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAROLINA DUARTE DAMASCENO

Doutora em Teoria e História pela UNICAMP. Professora do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba.

E-mail: carolinaddf@yahoo.com.br

Recebido em 7/5/2012
Aceito em 10/06/2012

DAMASCENO, Carolina Duarte. O leitor e as mudanças no processo de significação: uma análise de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 18, p. 247-258, 2012.