

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

THOMAZ ANTONIO SANTOS ABREU

**Rastreando filosofemas, aberturas e filosofias no
romance *Avalovara* de Osman Lins: sugestões de uma
compreensão literária pluralista**

Brasília

2012

THOMAZ ANTONIO SANTOS ABREU

**Rastreando filosofemas, aberturas e filosofias no
romance *Avalovara* de Osman Lins: sugestões de uma
compreensão literária pluralista**

Dissertação apresentada ao Departamento
de Teoria Literária e Literaturas da
Universidade de Brasília, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^aDr^a Elizabeth Hazin

**Brasília
2012**

THOMAZ ANTONIO SANTOS ABREU

**Rastreando filosofemas, aberturas e filosofias no
romance *Avalovara* de Osman Lins: sugestões de uma
compreensão literária pluralista**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Banca examinadora:

Profª Drª Elizabeth Hazin (Orientadora)
Universidade de Brasília (TEL)

Profª Drª Zênia de Faria
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Sidney Barbosa
Universidade de Brasília (TEL)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (Suplente)
Universidade de Brasília (TEL)

**Brasília
2012**

DEDICATÓRIA

À Professora Dra. **Elizabeth Hazin**, que me salvou de suicídios interpretativos, fertilizou meu mundo para um horizonte bem maior do que este trabalho sugere e proporcionou um plano de imanência *sinae quae non*, embora este não tenha sido propriamente sulcado por meus esforços de leitura e interpretação.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. **Elizabeth Hazin**, por tudo que inspira sua pessoa e suas leituras conteudisticamente avassaladoras.

À Professora Dra. **Zênia de Faria** e ao Professor Dr. **Sidney Barbosa**, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora e, assim, felicitarem-nos e prestigiarem-nos com suas presenças e enunciações.

Ao Professor Doutor **João Vianney Cavalcanti Nuto**, por aceitar o convite para, eventualmente, compor a banca examinadora e por nos prestigiar, assistindo à defesa.

Ao **Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília**, sua equipe de direção, seus professores e demais funcionários, especialmente à **Dora**, cuja presença no Departamento deixou marcas nos corações de todos, e ao **Gustavo**, por sua competência em todos os assuntos relacionados aos procedimentos institucionais e burocráticos para que a defesa acontecesse.

Aos membros do **GATACO**, leitoras e leitores deveras apaixonantes.

À **minha mãe** e ao **meu pai**, pela motivação à qual nunca se furtaram.

Às **minhas irmãs**, pelo apoio irrestrito que me deram nas circunstâncias dos meus passos.

À **Sebastiana Lima Ribeiro**, pessoa crucial para a minha interação com a literatura.

Ao **Martins**, por sua firmeza sempre veiculada, dialógica e diabolicamente.

Ao **Márcio** e ao **Santiago**, pela pungência vitalista e conteudística que os caracteriza e por, sempre, instigarem-me, peripatéticos andarilhos, perpassando os ônibus lotados que nos fizeram escrever.

À **Adrilane**, por sua marcante interação dialógica.

Ao **Gilberto**, por sua ajuda fundamental para a finalização desta dissertação.

À **Silvana**, por ter facilitado a logística do meu cotidiano em prol deste trabalho.

Ao **Aparecido**, ao **Fábio** e ao **Éder**, personagens literais.

À **Ana Carolina**, por todas as conversas perenes que tivemos, e ao **Cristiano**, parceiro de tantos diálogos.

Ao **José Cervo**, pela atenção sagaz criticamente guiada.

À **Andréia**, por seu constante interesse pela escritura do trabalho.

Ao **Helciclever**, por sua leitura crítica e pela motivação, partilhando momentos de incerteza.

À **Maria**, por suas palavras de confiança.

Ao **Fabiano**, por sua ajuda na busca de livros para o trabalho.

À **Danúzia**, por seu interesse em ajudar-me com a revisão desta dissertação.

Ao **Pierre** e à **Katy**, por nossas conversas temáticas memoráveis e saudosas.

RESUMO

Nesta dissertação, propomos uma compreensão do romance *Avalovara*, de Osman Lins, à luz da categoria estética da *abertura*, seguindo as problematizações de Umberto Eco. Procuramos destacar alguns pressupostos destas, de modo a indicar, no romance, instanciações destes bem como exemplos de *aberturas*. Indicamos, enfim, possibilidades de interpretação, sendo que o romance é fortemente constituído de alusões a perspectivas teóricas distintas, as quais, também, *abrem-no*.


Palavras-chave: abertura; filosofia; interpretação; ambiguidade.

ABSTRACT


With this research, we try to understand the novel *Avalovara*, by Osman Lins, considering it an *open* work, as Umberto Eco understands this concept, and, also, seeking the suggestions this category may bring to the novel. This way, we focus on *opened* possibilities of interpretation through the novel, giving examples of them as well as posing other examples of the conceptual background that category suggests. Finally, we raise possibilities of philosophical interpretation, provided that the novel is strongly constituted of different theoretical perspectives which, also, *open* it.

Keywords: opening; philosophy; interpretation; ambiguity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – <i>PERSONAGENS DA OBRA ABERTA NO ROMANCE AVALOVARA</i>	16
CAPÍTULO II – <i>ABERTURAS CONSTITUTIVAS DO ROMANCE AVALOVARA</i>	45
CAPÍTULO III – <i>UMA FENOMENOLOGIA ABERTA DE</i> 	82
CONCLUSÃO	120
OBRAS DO AUTOR	124
OBRAS SOBRE O AUTOR	124
BIBLIOGRAFIA GERAL	125
SÍTIOS	131

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, ocupar-nos-emos do romance *Avalovara*¹, propondo uma leitura, ou ponderação, filosófica acerca de alguns aspectos gerais deste romance e, especificamente, de alguns procedimentos empregados por Osman Lins bem como da interação de duas personagens da obra, Abel e . Este romance é, deveras, impactante. Mostra-se ele primoroso², múltiplo, prazeroso, um acontecimento lítero-filosófico³. Apesar de considerarmos sua leitura exigente, estamos sensíveis às palavras de Osman Lins, segundo as quais uma possível dificuldade de leitura de *Avalovara* não se compararia à dificuldade de escritura do romance, já que este foi escrito a fim de que se tornasse claro ao leitor. Nesse sentido, as palavras do escritor são esclarecedoras:

Sempre que eu percebia haver alguma obscuridade de sentido, alguma imprecisão de sentido, quantas horas levei para que esta imprecisão desaparecesse. A não ser em casos especiais, onde a obscuridade era um meio de expressão⁴.

O romance agencia um halo de possibilidades interpretativas, espreitando, afogando e assassinando o leitor, que renasce parido de cada trecho, de cada segmento narrativo, para se perceber, ao fim de uma multiplicidade de atos de leitura, inacabado, o que, sem dúvida, há de ser o reflexo da própria obra de arte. Nesse sentido, um texto literário, tal como *Avalovara*, “[...] é realizado como um detonador de percepções, como um detonador de compreensões, de visões, ele é inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte”⁵.

Assim, é *Avalovara* um caso de devir, de cruzamentos de zonas de vizinhança literárias, filosóficas e artísticas, o qual, através de suas personagens, falas, descrições, narradores, acaba adentrando o nosso imaginário, as nossas imediações sensoriais,

¹ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

² Ou seja, artístico, feito com primor, de excelente qualidade (HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1551). Agradecemos à Professora Dr^a Zênia de Faria e ao Professor Dr. Sidney Barbosa por sugerirem a substituição do vocábulo “rebuscado”, utilizado antes por nós, pois este, explicam os professores, poderia trazer uma conotação negativa e/ou pejorativa. Assim, optamos pelo adjetivo “primoroso”.

³ Não desejamos sugerir que o romance seja *difícil*, no sentido da reação conservadora, contra os textos experimentais de vanguarda, denunciada por Modesto Carone (CARONE, Modesto. “*Avalovara*: Precisão e Ruptura”. In: *Osman Lins: o sopro na argila*. Hugo Almeida. (Org.). São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 225-226). Nós, infelizmente, não figuramos como leitores criativos, tal como define o crítico (ibidem, p. 231).

⁴ LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979a, p. 217.

⁵ Idem, ibidem.

intelectivas, nossa meditação conceitual e imagética, nosso *a priori* verbal, fazendo-nos ouvir, ver, sentir, ler, tocar as páginas como se fizéssemos amor com as palavras, tornando-nos agrilhoados tanto à imposição diegética em que o texto nos contextualiza a vida quanto a outro texto que somos tentados a escrever embora esse mesmo texto ainda não exista. De qualquer forma, continua a ser tal inexistente texto às margens do que conseguimos escrever.

O discurso da história da literatura brasileira não é omissivo em relação ao impacto da escrita de Osman Lins. Por exemplo, Alfredo Bosi, propondo um possível esquema para se compreender o romance brasileiro moderno, romances escritos a partir dos anos 30 do século XX, sugere quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e o mundo em que este vive: romances de tensão mínima, nos quais há um conflito que se configura em termos de oposição verbal, ou, no máximo, sentimental; romances de tensão crítica, nos quais o “herói” se opõe e resiste agonisticamente às pressões da natureza e do meio social, sem, necessariamente, explicitar o seu mal-estar; romances de tensão interiorizada, nos quais o “herói” não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação, subjetivando o conflito; e romances de tensão transfigurada, nos quais o “herói” procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, sendo que, nesse caso, o conflito força os limites do gênero romance, tocando a poesia e a tragédia⁶. De acordo com o Bosi, Osman Lins, junto a Lúcio Cardoso, Lygia Fagundes Telles, dentre outros, figura na terceira tendência. Nesta, o ambiente e o tempo da consciência são, especialmente, burilados. Assim:

Subindo ao primeiro plano os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a *atmosfera*; e desloca-se o eixo da trama do tempo ‘objetivo’ ou cronológico para a *duração* psíquica do sujeito⁷.

Como indica o crítico, estas tendências não são estanques, sendo que há intermediários entre elas. Pode-se, inclusive, falar de uma diretriz geral moderna que se inclina para a invenção, já que os romances, desde a escrita de Joyce, privilegiam o aspecto construtivo da linguagem como o mais apto a significar o homem contemporâneo, de modo a comporem o fenômeno literário a partir, exclusivamente,

⁶ BOSI, Alfredo. *História da literatura brasileira*. 38ª edição. Cultrix: 2007, p. 392.

⁷ *Ibidem*, p. 393.

dos materiais da linguagem, uma forma de abstracionismo, renovando a estrutura do romance⁸.

Engendram-se, neste contexto, romances que, ao mesmo tempo, usam processos tradicionais e empreendem esforços de revisão temática e estrutural. Explica Bosi que este é o caso de Osman Lins, cuja sensibilidade estética refere-se: à notação psicológica, vista no romance *O Visitante*⁹ e nos contos de *Os Gestos*¹⁰; à fusão entre o clima regional e a sondagem interior, vista no romance *O Fiel e a Pedra*¹¹; e a uma prosa hermética nas narrativas de *Nove, Novena*¹², obra, nesse sentido, marcada pela consciência construtiva, pelo uso de símbolos gráficos abrindo e pontuando o monólogo interior, pela tensão metafísica que supera o nível psicológico e desvenda eixos dinâmicos entre o eu, o outro e os objetos. Bosi cita, ainda, *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*¹³ como romances sustentados por forte empenho construtivo e estilístico¹⁴. Para nós, todas essas obras merecem uma valorização estética elevada¹⁵, sobretudo a produção a partir do livro de contos *Nove, novena*, a qual marca um conjunto de inovações estilísticas de Osman Lins. Bosi, a propósito, afirma que “Segundo uma distinção do próprio autor – Osman Lins – as suas inovações fazem-se no *modo de organizar* o todo narrativo e não na *estrutura da língua romanesca*; parecendo-lhe mais fecunda a primeira alternativa, e a outra, um beco sem saída”¹⁶.

Ainda se reportando à ficção moderna, Bosi indica que esta tem resistido à pressão da tecnolatria, da massificação e do autoritarismo interno. É, segundo ele, uma literatura que se faz autoanálise, penetrada da pesquisa do cotidiano, do sarcasmo, da paródia e da representação arduamente trabalhada pela linguagem¹⁷. Estas características

São algumas das iluminações profundas de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Osman Lins, romancistas. É a prosa viva e cortante de Bernardo Élis, de Antonio Callado, de Dalton Trevisan, de Rubem Fonseca, de João Antônio, de Moacyr

⁸ Ibidem, p. 395.

⁹ LINS, Osman. *O visitante*. 3ª edição. São Paulo: Summus, 1979.

¹⁰ _____. *Os gestos*. 4ª edição. São Paulo: Moderna, 2003.

¹¹ _____. *O fiel e a pedra: romance*. 6ª edição. São Paulo: Summus, 1979.

¹² _____. *Nove, novena*. São Paulo: Livraria Martins, 1966.

¹³ _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁴ BOSI, Op. Cit., p. 422.



¹⁵ Agradecemos ao Professor Dr. Sidney Barbosa por chamar nossa atenção para a adjetivação que tentamos empregar no texto. É importante fazer uso desse recurso, de maneira equilibrada, enfatiza o professor. Doravante, procuramos sopesar tal recurso.



¹⁶ BOSI, Op. Cit., p. 422.

¹⁷ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 225-226.

Scliar e tantos contistas, mais jovens, estreados entre 60 e 70. É o poema de João Cabral e de Ferreira Gullar. É o drama de Jorge Andrade, de Ariano Suassuna, de Dias Gomes, de Augusto Boal, de Gianfrancesco Guarnieri¹⁸.

Nessa contextualização, podemos situar o escritor Osman Lins, sugerindo um horizonte de complexidade de sua obra poética: a subjetivação do conflito, o deslocamento do tempo cronológico para a duração psíquica, o empalidecer dos contornos do ambiente, o burilamento da linguagem no sentido da invenção, a revisão temática e estrutural paralela a processos tradicionais, a notação psicológica, a conjugação entre o regional e a sondagem interior, o uso de símbolos gráficos, a tensão metafísica, o hermetismo, empenho construtivo, empenho estilístico, a autoanálise literária, a paródia, o sarcasmo, enfim, o modo de (re)(des)organizar a narrativa.

Com algumas dessas características, poderemos reunir elementos de uma poética osmaniana, a fim de destacarmos aspectos concernentes à *abertura*, os quais, segundo pensamos, fazem-se presentes em tal poética e, em especial, na personagem . Não se trata de abertura no sentido de personagens serem acessíveis a críticas, conselhos ou sugestões, nem de uma possibilidade de se autocorrigirem pacificamente, tampouco de uma abertura para o mundo, a muitos ambientes e atmosferas, típica do homem em oposição aos outros seres vivos¹⁹. Ainda, a abertura que nos interessa não será precisada no sentido de uma composição aberta na qual o conjunto de ações carece de desenlace²⁰. Procuraremos demonstrar a personagem  e o romance como *abertos*, entendendo este termo como indicador de uma mensagem ambígua, plurívoca²¹.

Para nos reportarmos aos matizes desta personagem, tentamos realizar uma descrição fenomenológica, porquanto esta propiciará que destaquemos a aparição do ser, ou dos seres, de  para si mesma e para um seu outro, Abel, distinguindo estes modos de aparecer, os quais podem ser designados pelas definições de *para-si* e *para-outro* estabelecidas por Sartre²². Esse uso será, contudo, restrito, porquanto, se, por um lado, ele enseja uma *abertura* ontológico-fenomenológica, esta, por outro, não sulca a relação profunda que é travada entre  e Abel, pois esta interação, mutuamente

¹⁸ Ibidem, p. 226.

¹⁹ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 1-2.

²⁰ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Edições Almedina, 2007, p. 72.

²¹ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª edição. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 91-92.

²² SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 10ª edição. Tradução Paulo Perdigão. São Paulo: Vozes, 2001, p. 119-512.

impactante para os amantes (e para nós leitores!), é constituída de uma intersubjetividade ôntica radical²³.

Distintas constelações filosóficas são pressupostas no conceito de *abertura*, e *Avalovara* é passível de apreciações filosóficas diferentes, constelações teóricas plurais, marcadas por elementos hermenêuticos, éticos e de crítica social, além do aparato semiológico característico da *abertura* a que nos referimos. O romance torna-se, assim, especialmente, complexo. Infelizmente, não nos ocuparemos da filosofia oriental, embora esta possa ser, também, uma valiosa ideia-chave para o romance. Nossas referências são, em sua maioria, de matiz, tipicamente, judaico-cristão²⁴.

Assustados com essa profundidade, dividimos esta dissertação da seguinte forma: capítulo I, “*Personagens da obra aberta no romance Avalovara*”, no qual faremos um esboço conceitual da *abertura*, a fim de mostrar elementos teóricos deste filosofema que podem ser sugeridos no romance; capítulo II, “*Aberturas constitutivas do romance Avalovara*”, no qual entraremos, mais, no romance de Lins, a fim de mostrar que este traz instanciações de *aberturas*; e capítulo III, “*Uma fenomenologia aberta de ☿*”, no qual procuraremos realizar uma leitura das passagens do romance nas quais tanto ☿ quanto Abel posicionam características acerca daquela personagem na interação entre ambos, a fim de mostrar que ☿ *abre-se*, indicando, ainda, a essencialidade desta *abertura*, a qual acreditamos ser ética, já que implica determinada receptividade ôntica.

A propósito, o símbolo ☿, utilizado por Abel para se referir ao seu amor de São Paulo, esposa de Olavo Hayano, mulher tal que tem os modos de ser aceitos e rejeitados por seu amante e seu marido, respectivamente, será utilizado por nós, em vez de escrevermos *inominada*²⁵. Sabemos que este adjetivo é coerente, podendo, inclusive, sugerir ênfase à identificação de tal personagem com a Cidade, comparação esta que fica clara nas palavras de Abel quando ele afirma que:

[...] a Cidade vem a mim e mostra-se, com isso a caçada termina mas outra se inicia, pois a Cidade aparece-me *inominada* (o caçador abate um animal sem nome), tenho então de buscar o

²³ Referimo-nos ao sentido relativo ao ser nas coisas, por isso, *ôntico*, não ao ser em geral, o que implicaria o uso adjetivo *ontológico*.

²⁴ Agradecemos ao Professor Dr. Sidney Barbosa pela sugestão para escrevermos “judaico-cristão”, substituindo o composto “filosófico-ocidental” antes utilizado por nós, de modo a destacar melhor o veio filosófico-exegético escolhido por nós.

²⁵ No GATACO, grupo de pesquisa destinado ao estudo da obra de Osman Lins, vinculado aos Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília, costuma-se chamar tal personagem de *inominada*. Não empregaremos, contudo, este adjetivo para designá-la em nosso texto escrito.

nome da Cidade ou seu equivalente, uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que nele se cruzam, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam²⁶.

Procurando ater-nos aos modos, palavras, imagens pelos quais ☹ dá-se a si mesma e pelos quais Abel percebe-a, preferimos o uso do símbolo ☹ à denominação *inominada*, pois ele permanece outro susto para nós e perpassa a história da personagem, embora ela não o utilize para falar de si mesma. Assim, é tal símbolo presente no título da linha narrativa na qual ☹ é narradora, “O – História de ☹: Nascida e Nascida”, na linha narrativa em que Abel narra seu envolvimento com ela, “R – ☹ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, e nas linhas narrativas que finalizam o romance, “E – ☹ e Abel: ante o Paraíso” e “N – ☹ e Abel: o Paraíso”.

É importante ressaltar que o romance *Avalovara* é, fortemente, metalinguístico, pois, em vários momentos, refere-se à linguagem, ao texto e, mais especificamente, metaficcional, já que várias passagens referem-se à escrita ficcional. Nesse sentido, Osman Lins, em uma apresentação que oferece acerca do romance, explicita algumas características deste, mostrando-o, profundamente, metaficcional. Afirma Lins que o nome *Avalovara* refere-se a um pássaro, inventado por ele. Revela o autor que tal nome provém de *Avalokiteçvara*, divindade oriental, plena de amor, masculina na Índia e, na China, de caráter feminino, tratando-se de um ser cósmico do qual nascem o Sol, a Lua, os ventos, a Terra etc.²⁷. Lins explica que o pássaro tem duplo papel simbólico em sua obra, pois simboliza o romance, *Avalovara*, e a concepção de romance do autor²⁸.

Nosso olhar não aprofundará esta característica do romance, embora ela permaneça, em nosso texto, um halo, a qual, na obra de Lins, é, mais do que isso, aspecto constitutivo. Além disso, ainda que comentemos alguns momentos reveladores da poética de Osman Lins, de metaficcionalidade, de metanarratividade, de interação intersemiótica entre artes plásticas e *Avalovara*, nossa intenção é mostrar que a *abertura* pode ser predicada do romance, a qual, ademais, pode ser vista, também, no atinente a ☹.

Enfim, é necessário dizer que o motivo pelo qual o romance de Lins não é utilizado no primeiro capítulo com maior frequência deve-se à nossa tentativa de, simplesmente, apresentar, em primeiro lugar, conceitos filosóficos contextualizadores

²⁶ LINS, 1973, p. 404.

²⁷ LINS, 1979a, p. 165.

²⁸ Idem, *ibidem*.

da definição de *abertura*, de Umberto Eco, mostrando, contudo, que eles possuem relação com o texto de Lins ou com a literatura de uma maneira geral, de modo que as definições arroladas não fiquem demasiadamente abstratas. Assim, o romance torna-se propedêutico para tais conceitos, ainda que minimamente. Nos capítulos seguintes, *Avalovara* surge com mais intensidade, exemplificando diferentes *aberturas* nele constituídas²⁹.

²⁹ Como indicam as Professoras Dr^a Elizabeth Hazin e Dr^a Zênia de Faria, bem como o Professor Dr. Sidney Barbosa, essa estratégia de organizar o romance ao longo dos capítulos pode trazer o inconveniente epistemológico de tratar a literatura, e o romance de Lins, como instrumento de instanciações teóricas, o que se configura como uma relação entre teoria e objeto, estando este submetido àquela, ou seja, o texto literário submetido à teoria. Essa crítica tem um valor heurístico inestimável! O autor desta dissertação não discorda dela, e, de fato, esse texto incorre, no geral, nessa discutível relação de subserviência. Essa relação não é, contudo, absoluta, porquanto há, nesta dissertação, momentos *dialéticos*, ou seja, teoria e objeto misturam-se, em algumas passagens, tal como tentamos indicar no segundo capítulo, onde se pode entender que o texto literário teoriza propostas filosóficas de interpretação, no âmbito da metaficção, diferentemente dessas mesmas abordagens quando apresentadas, meramente, como teorias.

CAPÍTULO I – PERSONAGENS DA OBRA ABERTA NO ROMANCE

AVALOVARA

Umberto Eco, na conferência *Tanner*, de Clare Hall, em Cambridge³⁰, expõe uma série de ideias filosóficas que o influenciaram e que têm relação íntima com suas posições em relação à *interpretação*, ou seja, uma interpretação legítima, que respeite a *intenção* da obra, ou *intentio operis*, a qual pode ser definida como uma conjectura dialética entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*³¹. Ainda que, nessas conferências, o filósofo não burile as sugestões que o influenciaram³², preferindo mencioná-las, pode-se observar seu diálogo constante com mundividências hermenêuticas e filosóficas distintas entre si, as quais, contudo, guardam *semelhanças de família*³³.

Essas ideias são instanciáveis no *Avalovara*, as quais, indicando uma teoria da cooperação textual³⁴, dão visibilidade a algumas peculiaridades do romance. Percorreremos, assim, alguns antecedentes mencionados por Umberto Eco, já que eles trazem à baila aquelas mundividências, as quais podem contextualizar o conceito de *intenção da obra*, a teoria da cooperação textual desse filósofo, apresentando, também, características do romance de Osman Lins. Dessa forma, podemos ver *personagens*³⁵

³⁰ Trata-se do *Seminário Tanner*, em 1990, no qual Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, dentre outros, discutiram o conceito de *intentio operis* do filósofo italiano. Ver: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2ª tiragem. Tradução Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Coleção Tópicos).

³¹ ECO, Op. Cit., p. 77.

³² Jonathan Culler faz notar que a proposta de Umberto Eco não é inaugural e que ela já foi objeto de crítica. Nesse sentido, afirma Culler que:

Tomar a elucidação da intenção do texto como o objetivo dos estudos literários é o que Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, chamou de Little Jack Horner: a idéia de que a obra literária é como uma torta que o autor ‘diligentemente recheou com um determinado número de primores ou efeitos’ e que o crítico, como Little Jack Horner, extrai complacientemente um a um, dizendo: ‘Oh, que bom menino que sou.’ (Op. Cit., p. 137).

³³ Faz-se, aqui, uma alusão aos parágrafos 65, 66 e 67 (WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 52, Coleção Os Pensadores), nos quais esse filósofo afirma não existir uma substância comum no que se chama *linguagem*, no sentido de não ser possível identificar a essência desta ou uma forma geral proposicional, mas que os fenômenos de linguagem são aparentados entre si, isto é, trazem *semelhanças de família*. Da mesma forma, diremos que há, entre as referências de Eco, *semelhanças de família*, as quais se relacionam ao conceito de *intenção* da obra e de *abertura* cunhados pelo filósofo italiano, sendo elas, assim, aparentadas, mas guardando, entre si, distinções.

³⁴ Nesta perspectiva, ver: AZEVEDO, Fernando José Fraga de. *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*. Portugal: Porto, 1995, p. 16 (Coleção Mundo de Saberes).

³⁵ O termo *personagem*, ora utilizado, refere-se à noção deleuziana segundo a qual todo conceito é constituído de *personagens*, as quais o tornam possível e pelas quais se pode descrever o *plano de imanência* de um autor, sendo elas, ainda, “heterônimos” do seu criador (DELEUZE, Gilles;

que antecipam alguns elementos dos conceitos trabalhados por Eco, relacionando-os ao romance. Entre essas, encontra-se a formação do intérprete cristão, tal como elaborada pelo filósofo Agostinho de Hipona. Afirma Eco: “Como provar uma conjectura sobre a *intentio operis*? A única forma é checá-la com o texto enquanto um todo coerente. Essa ideia é antiga e vem de Agostinho”³⁶.

Umberto Eco refere-se ao livro *A doutrina cristã*³⁷. De acordo com o filósofo italiano, Agostinho explica, nessa obra³⁸, que, por um lado, uma interpretação sobre uma parte de um texto deve ser aceita se ela for confirmada por outra parte do mesmo texto. Por outro, uma interpretação deve ser rejeitada se ela for contradita por outra parte do texto analisado. Dessa forma, pode-se afirmar que esse critério de recorrer a outras passagens do mesmo texto para aceitar as interpretações sobre suas passagens controla os impulsos do leitor, na medida em que essa aceitação respalda-se na coerência interna do texto³⁹.

Se adentrarmos no texto de Agostinho, podemos dizer que esse filósofo preocupa-se com o papel desempenhado por uma intersubjetividade metodológica⁴⁰. No texto citado, Agostinho busca o sentido das *Santas Escrituras*, entendendo que este deve ser mediado pelos homens entre si, o que é, para o filósofo, parte da condição humana apreciada por Deus⁴¹. Então, podemos dizer que, por um lado, normas as quais devem ser compartilhadas pelos cristãos são necessárias para auxiliar o entendimento das obscuridades que se encontram nos textos bíblicos, e, por outro, dado que essas normas sejam observadas, o leitor poderá descobrir, sem intermediários imediatos no seu ato de leitura, o sentido oculto das *Escrituras*, porquanto, entende Agostinho, os que conhecerem as normas não necessitarão de outra pessoa para o entendimento das

GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 1ª edição. Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 59).

³⁶ ECO, Op. Cit., p. 76.

³⁷ Não sabemos qual a edição utilizada por Eco. Faremos uso, para todas as referências do filósofo a Agostinho e demais pensadores, dos textos traduzidos em língua portuguesa cujos títulos são os mesmos daqueles citados por Eco. Utilizaremos, também, autores que possuem textos com reflexões acerca dos termos utilizados pelo filósofo italiano.

³⁸ AGOSTINHO, Santo. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. Tradução Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

³⁹ ECO, Op. Cit., p. 76.

⁴⁰ Aqui, o termo é tomado no sentido vernacular, tal como o significado terceiro do dicionário Houaiss, segundo o qual *intersubjetividade* refere-se ao campo de interação comunicativa ou relação interpessoal, em oposição aos subjetivismos individualistas e solipsismos (HOUAISS e VILLAR, Op. Cit., p. 1637).

⁴¹ Afirma Agostinho: “[...] se nada tivessem de aprender os homens por intermédio de seus semelhantes, a caridade que os une no vínculo da unidade não poderia agir para fundir os corações” (AGOSTINHO, Op. Cit., p. 45).

obscuridades do texto⁴². Assim, podemos dizer que um leitor, conhecendo tais regras, é capaz de descobrir, por si mesmo, o sentido oculto dos textos sagrados. Entendemos, então, que o filósofo fala de intersubjetividade no sentido de regras compartilhadas, mas não no sentido de presença comunicativa imediata dos leitores, os quais, por si só, conhecendo as regras, podem, individualmente, no seu ato de leitura, interpretar os textos sagrados e as obscuridades destes, desvelando, autonomamente, o que pode, textualmente, subjazer.

Sabemos que a interpretação das *Escrituras* é, contudo, religiosamente orientada, mediação necessária à inteligência da intenção autoral divina. Agostinho explica que, em relação aos *sinais*, às *coisas* e aos textos sagrados, o fim de cada um desses termos é tanto o amor ao *Ser*, à *Coisa*, quanto o amor dos que podem partilhar da *fruição* dessas coisas eternas⁴³. Além disso, o entendimento dos textos sagrados é necessário, mas não é suficiente, se, com ele, não se edifica a caridade de Deus e do próximo⁴⁴. Dado esse fundamento da edificação, podemos dizer que esta se torna um guia que depende da revelação do pensamento ou intenção do autor divino, uma vez que o entendimento do intérprete, servindo para a edificação da caridade, é caudatário de certa intenção atribuída à autoria divina.

Diante disto, podemos afirmar que interpretar as *Escrituras* implica entendê-las no horizonte balizado pela ideia cristã da caridade, fundado na necessidade de revelar a *intentio auctoris* divina, o que possibilita, talvez, *superinterpretações*⁴⁵ de passagens das *Escrituras*. Assim, “Mas quem tira de seu entendimento uma idéia útil para a edificação da caridade, ainda que sem trazer o pensamento próprio do autor, na passagem em estudo, ousarei dizer que não comete erro pernicioso, nem diz mentira”⁴⁶. A autoridade da interpretação não está na revelação do pensamento do autor dos textos, mas no entendimento do intérprete que deve se assemelhar aos textos sagrados, cuja

⁴² Explica Agostinho: “Ao encontrar algo obscuro nos Livros Sagrados, observando as normas que lhes servirão como as letras do alfabeto, não precisarão de alguém para lhes descobrir o que estiver oculto” (ibidem, p. 47).

⁴³ Ibidem, p. 84.

⁴⁴ Ibidem, p. 85.

⁴⁵ *Superinterpretar* é um conceito que designa a extrapolação do ato de leitura no qual, estabelecendo-se uma tentativa de interpretação, essa se revela falsa, *paranóica*, à luz do texto *em si* (ECO, Op. Cit., p. 57-58). Para um entendimento que valoriza a *superinterpretação* e critica o uso que Eco faz desse termo, ver a resposta de Jonathan Culler a Eco (ibidem, p. 130-136).

⁴⁶ AGOSTINHO, Op. Cit., p. 58.

verdade é textualmente imanente⁴⁷, sendo tal interpretação relacionada, também, à caridade. Então, entendemos que se aquele que se engana em relação às *Escrituras* deve se corrigir, de modo que não entenda de modo diferente do que se encontra coerentemente nos textos, esta coerência não é, meramente, textual, visto que pode ou deve ela se referir ao pressuposto da caridade.

Podemos dizer que o intérprete cristão tem formação profunda, pois dispõe de critérios lógicos para o ato de ler. As *Escrituras* não podem ser interpretadas de qualquer maneira, nem o intérprete deve ser passivo ao se deparar com contradições⁴⁸. Este intérprete deve ser sensível aos livros que são canônicos, aos erros de tradução, gramaticais e de linguagem, além de conhecer as línguas bíblicas, palavras ou expressões desconhecidas e versar-se na *dialética*⁴⁹, de modo que o entendimento seja atento aos diversos tipos de ambiguidades, como as de pronúncia, pontuação e expressão⁵⁰. Um caso particular de ambiguidade ocorre, por exemplo, quando se entende um termo figurado como se fosse literal. Sendo que essas ambiguidades podem obstaculizar o entendimento, Agostinho engendra sete princípios que partem do princípio geral segundo o qual se deve definir se a expressão a ser interpretada está em sentido literal ou figurado. Além disso, o intérprete deve distinguir os vários sentidos de termos idênticos, elucidar as passagens obscuras pelas claras e, ante a pluralidade de sentidos literais, escolher aquele que é, textualmente, sustentado⁵¹. Assim,

Quando das mesmas palavras da Escritura são tirados não somente um, mas dois ou vários sentidos – ainda que não se descubra qual foi o sentido que o autor tenha em vista – não há perigo de se adotar qualquer um deles. Sob a condição de se poder mostrar, através de outras passagens das santas Escrituras, que tal sentido combina com a verdade⁵².

⁴⁷ Agostinho é explícito ao dizer que as *Escrituras* não mentem e que elas devem balizar o entendimento do intérprete, que não deve permanecer no erro quando se engana ao entender de modo diferente ao do autor sagrado (ibidem, p. 86).

⁴⁸ A ontologia cristã, como outras, evita a contradição por meio do princípio de identidade ontologizado na sua concepção de deus, estando tal princípio elaborado, ainda, nos atributos extracategoriais dos seres.

⁴⁹ O termo *dialética*, na *Doutrina Cristã* de Agostinho, refere-se a regras dos raciocínios silogísticos, à dedução lógica, sendo que a verdade das sentenças deve se referir à revelação divina, à verdade das *Escrituras*. Assim, “Uma coisa é conhecer as regras do silogismo e outra conhecer a veracidade das sentenças. Pelas primeiras, aprende-se o que é deduzido logicamente, o que é deduzido illogicamente e o que repugna a razão” (ibidem, p. 143).

⁵⁰ Ibidem, p. 160-164.

⁵¹ Ibidem, p. 186-189.

⁵² Ibidem, p. 189.

Entendemos que se a conjectura sobre a intenção do texto respalda-se neste, tendo-o como um todo coerente, esta ideia de coerência inscreve-se, como indica Umberto Eco, na exegese agostiniana, na qual o sentido das passagens do texto deve se furtar à contradição, na medida em que os vários sentidos devem ser escolhidos em virtude da sustentação que obtêm por outras passagens coerentemente relacionadas do mesmo texto. A exegese agostiniana, contudo, traz um pressuposto que não se refere à coerência lógico-semântica dos textos sagrados, qual seja, a caridade. Podemos dizer, portanto, que Eco e Agostinho assemelham-se no atinente à unificação da pluralidade de sentidos contrários por meio da consistência textual.

Há que se ressaltar, contudo, que Agostinho encontra-se em uma mundividência cristã, prendendo-se ao texto bíblico e à formação do intérprete cristão, mas Eco não reduz tal critério à leitura das *Escrituras*⁵³. Além disso, Eco pretende dar condições textuais de possibilidade para que um texto seja *ambiguado*, em vez de dirimir *ambiguidades*. Assim, o critério de continuidade textual para se corrigir as interpretações tem, em Agostinho, a funcionalidade de evitar, ou sanar, as ambiguidades, mas, para Eco, tal critério é usado para afirmar a consistência de diversos sentidos e, assim, promover *ambiguidades* de qualquer texto, sobretudo o artístico.





No romance *Avalovara*, podemos ver que há uma metáfora *transcendental*⁵⁴ da consistência textual, dada a continuidade das narrativas impressa na organização circular do romance. *Avalovara* é uma narrativa construída a partir de figuras geométricas: um **quadrado**, dividido em 25 quadrados menores, comportando, cada um desses, uma letra do palíndromo latino SATOR AREPO TENTET OPERA ROTAS; e uma **espiral** cujo movimento sobre cada um dos quadrados menores faz surgir oito histórias diferentes, que retornam ciclicamente, entrecortadas e retomadas de acordo com tal movimento.

Os fragmentos da narrativa são enumerados no romance⁵⁵, o qual traz, entre parênteses, o número de vezes em que cada tema é repetido, o número de segmentos nos

⁵³ Umberto Eco *agostianiza* a arte contemporânea, ou o filósofo *desencanta* a exegese agostiniana? Pode ser que as duas possibilidades façam parte de um *desencantamento hermenêutico*.

⁵⁴ O termo não está empregado no sentido exato ao de Kant (ver: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 3ª edição. Tradução Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987, vol. I, Coleção Os Pensadores). Embora o autor da *Crítica* empregue *transcendental* no sentido específico da epistemologia, ou da metacrítica do conhecimento (CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000, p. 311, Coleção Dicionários de Filósofos), gostaríamos de empregar este termo para falar, simplesmente, de condições de possibilidade, tal como pode ser visto em diversas orientações filosóficas contemporâneas.

⁵⁵ LINS, 1973, p. 415.

quais se divide cada linha narrativa, ou seja, a ordem numérica que acompanha os temas na medida em que estes surgem pelo movimento espiralado. Assim, tem-se: “R –  e Abel: Encontros, Percursos e Revelações (1 a 22)”; “S – A Espiral e o Quadrado (1 a 10)”; “O – História de , Nascida e Nascida (1 a 24)”; “A – Roos e as Cidades (1 a 21)”; “T – Cecília entre os Leões (1 a 17)”; “P – O Relógio de Julius Heckethorn (1 a 10)”; “E –  e Abel: ante o Paraíso (1 a 17)”; e “N –  e Abel: o Paraíso (1 e 2)”.

A metáfora sobre a qual falamos dá-se na medida em que essa organização geométrica impõe um direcionamento circular da leitura das linhas narrativas, as quais não são dadas a ler inteiramente sem que sejam suspensas para que outras sejam narradas e, também, suspensas, sendo esses recortes continuados e enredados entre si. Dessa forma, podemos falar que a espiral impõe uma *circularidade* a qual assegura a *continuidade* das narrativas que se encontram no quadrado, embora essas sejam entrecortadas, descontinuidade esta que não se torna caótica graças ao movimento espiralado, que sulca os fragmentos narrativos dando-lhes continuidade. Esta organização impõe-se como coerência exegetica interna e inalienável do romance.

Passando a outra referência do pensador italiano para o seu conceito de *intenção* do texto⁵⁶, podemos falar sobre a ideia de um infinito de interpretações passível de critérios. Afirma o filósofo que “Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que ocorra por conta própria”⁵⁷.

Umberto Eco escrutina o texto de Peirce, atento, sobretudo, à noção de *signo* do lógico norte-americano, que tricotomiza o *signo* em *ícone*, *índice* e *símbolo*, e à noção de abdução⁵⁸. A ideia básica de Umberto Eco é que uma semiose ilimitada, tal como a de Peirce, não leva à conclusão de que a interpretação não tenha critérios. A semiótica, segundo o filósofo norte-americano, é outro nome para a disciplina lógica, entendida como a formal doutrina dos *signos*⁵⁹. Antes de tentarmos entender a dinâmica destes, vejamos como Peirce os enquadra. Fala o filósofo das tríades lógicas, das quais fazem parte os tipos de *signos*. Tal como o raciocínio, os *signos* possuem distinções tricotômicas. O raciocínio, explica Peirce, oferece triplicidades, porquanto a lógica

⁵⁶ ECO, Op. Cit., p. 75.

⁵⁷ Ibidem, p. 28.

⁵⁸ Pierce usa o termo para se referir ao momento de escolha de uma hipótese que explique determinados fatos empíricos, no processo indutivo, diferentemente da abdução como prova semidemonstrativa teorizada por Aristóteles e admitida por Platão e Proclo (ABBAGNANO, Op. Cit., p. 1).

⁵⁹ PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 45.

analítica apresenta as três figuras do silogismo comum, os três tipos de inferências científicas, três tipos de enunciados e de formas ⁶⁰.

Dentre todas as tríades lógicas, há, para Peirce, uma mais forte, qual seja, a divisão dos fatos em três caracteres: os singulares, que são predicáveis de objetos singulares; os duplos, que se referem a pares de objetos; e os plurais, que não podem ser reduzidos a caracteres duplos, podendo ser reduzidos a triplos⁶¹. Da dinâmica desses caracteres, surge a necessidade de uma classe de *signos*, pois ela revela uma conexão tripla de *signo*, coisa significada e cognição produzida na mente. Essa classificação particulariza a tricotomia anterior dos *signos*, já que o *ícone* estabelece uma relação de razão entre o *signo* e a coisa significada, o *índice* mostra a existência de uma ligação física direta, e o *símbolo* a associação que a mente faz entre signo e objeto⁶². Dessa forma, os *signos* tornam-se classificados em razão dos tipos de caracteres lógicos.

O conceito de *signo* adapta-se a essa classificação, levando-se em conta as noções de *interpretante*, *objeto* e *fundamento*, as quais podem levar a interpretação ao infinito. Peirce afirma que um *signo*, ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, “representa algo para alguém e/ou dirige-se a alguém. Isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” ⁶³. Esse *signo* criado é o *interpretante*, o seu *objeto* é o que ele representa, e o *fundamento* é o aspecto ou tipo de *ideia* em que o objeto é representado⁶⁴, sendo que essa ideia deve ter um caráter de ipseidade e repetição⁶⁵. Dado que, na mente da pessoa à qual o *signo* se dirige, ele cria outro equivalente, e este *interpretante* pode se comportar como outro *signo*, que criará outro *interpretante*, o mesmo acontecendo quando outro *interpretante* surgir, podemos dizer que a semiose é levada ao infinito de *interpretantes* possíveis, balizados estes, contudo, pela relação constante entre *objeto* e *fundamento*. Dessa

⁶⁰ O modelo de silogismo comum apresentado por Peirce é do tipo aristotélico: “Todos os homens são mortais, Eliar era um homem. Portanto, Eliar era mortal”. Já as inferências científicas são entendidas pelo filósofo como prováveis e aproximadas, podendo ser deduções, induções ou hipóteses. Os enunciados podem tratar do que é real, possível ou necessário. As formas podem ser nomes, proposições ou inferências. Há, também, a tríade das respostas, que podem ser afirmativas, negativas ou incertas (ibidem, p. 10).

⁶¹ Ibidem, p. 10-11.

⁶² Ibidem, p. 11-12. Peirce é um filósofo fundamentalmente preocupado com a ética da terminologia, afirmando, por exemplo, que “[...] todos deveriam esforçar-se por manter imutável e exata a *essência* de cada termo científico, embora uma exatidão absoluta não chegue a ser concebível” (ibidem, p. 40). Isso nos leva a expor diretamente, embora de maneira meio densa, o conceito de *signo* do filósofo.

⁶³ Ibidem, p. 46.

⁶⁴ Peirce dialoga, frequentemente, com Kant, de maneira crítica. Na verdade, o projeto filosófico de Peirce se mostra como um afastamento de vários pressupostos do filósofo alemão e da tradição filosófica ocidental, dialogando Peirce, também criticamente, com Descartes.

⁶⁵ PIERCE, Op. Cit., p. 46.

forma, podemos dizer que a dinâmica sígnica leva a uma sucessão de *interpretantes* que mantêm relações de dependência.

Peirce, tentando distanciar-se de sua formação kantiana⁶⁶, deseja reconhecer, em uma nova filosofia com o nome de *pragmatismo*, ou *pragmaticismo*, a conexão que ela traz entre cognição racional e propósito racional. Se Umberto Eco admira-se com a possibilidade de um infinito de interpretações às quais não faltem critérios, entendemos que a dinâmica do *representámen*, sua tríade e a sua concatenação são relevantes para Eco, porquanto engendram as mutações sígnicas sem, contudo, largá-las ao arbitrário. Embora se possa dizer que haja um projeto de afastamento da filosofia kantiana estabelecido por Peirce como pressuposto filosófico de Umberto Eco, engendra o filósofo italiano, contudo, uma *crítica* do signo, no sentido de estabelecer as condições de possibilidade para o projeto de semiose ilimitada⁶⁷.

No romance de Lins, deparamo-nos, nas linhas narrativas R, O, E, N, com uma personagem indicada por um sinal gráfico, ✪, que nos instiga a pensar sobre o seu significado. Podemos, mesmo, embaralhar-nos, pois será este sinal *aberto*⁶⁸? Mas não parece ele suscitar algo como um questionamento da escrita fonética, ou seja, não parece sugerir tal sinal a realidade de um *grama* ou *rastro*⁶⁹? Ou, fora dos âmbitos da designação, da manifestação e do significado, pode ele situar-se na esfera do *sentido*⁷⁰? Não procederemos ao escrutínio dessas possibilidades, mas podemos ser guiados por um entendimento *simbólico* de tal personagem.

Hazin expõe tal entendimento para a significação de ✪, a qual, assim, torna-se fortemente heurística para a compreensão do *Avalovara*, pois “[...] tal símbolo se constitui em uma das chaves mais importantes e fascinantes para a compreensão da

⁶⁶ Eis uma autocrítica esclarecedora de Peirce quanto a sua transição de Kant para o *pragmatismo*: “Mas para alguém que aprendeu filosofia com Kant, tal como o autor, junto com dezenove dentre cada vinte experimentalistas que se voltaram para a filosofia, e que ainda pensava mais rapidamente nos termos kantianos, *praktisch* e *pragmatisch* estavam tão distantes um do outro como os dois pólos da terra, pertencendo o primeiro a uma região do pensamento na qual nenhuma mente do tipo experimentalista pode sentir terreno firme sob os pés, e exprimindo o segundo uma relação com algum propósito humano definido” (ibidem, p. 284).

⁶⁷ O que soa como se Eco elaborasse uma interpretação *transcendental*, no sentido com que empregamos este termo. Agradecemos à Professora Dr^a Zênica de Faria pela observação de que causaria ruídos chamar essa interpretação de kantiana, tal como estava escrito neste texto, tendo em vista o posicionamento acerca da *transcendência*, entendida como condição de possibilidade, delimitado nesta dissertação.

⁶⁸ ECO, 2001, p. 91-92.

⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª edição. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2001, p. 31.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª edição. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva: 2000, p. 26.

malha cerrada que é o texto de Osman Lins”⁷¹. Explica a autora que esse símbolo é o sinal visível de uma realidade invisível, ou, poderíamos dizer, um *índice* de invisibilidade. Primeiramente, ela chama a atenção para o fato de que a personagem sem nome representada pelo símbolo não carece, de fato, de um nome, pois, na verdade, ela o possui, mas ninguém tem acesso a ele, nem mesmo a personagem. Entendemos que esse velamento é muito interessante, pois, se esse nome não é acessível a *☞*, o seu ser passa, também, por certo ofuscamento, o qual, contudo, não é, em absoluto, eclipsado onticamente, porquanto é um amante da personagem, Abel, como escritor, condição *transcendental* do caráter ôntico e epistemológico da personagem já que ele provoca, nela, a experiência do sentido de sua existência. Dessa forma, “*☞* não entende seu corpo, seu ser. Ela só é, ou seja, só passa a exercitar o seu ser, quando encontra Abel e, em suas mãos, adquire sentido [...]”⁷².

Explica Hazin que a linha narrativa “O” é representativa de uma nova dimensão de significação para a personagem, pois os seus dois nascimentos aludem aos dois nascimentos do mundo, ou seja, a criação *ex nihil* de onde o mundo passa a existir e o mundo feito palavra, o que, indica a autora, já se encontra no prólogo que se refere à dupla criação do mundo em outro texto de Osman Lins, no Nono Mistério do *Retábulo de Santa Joana Carolina*⁷³. Nesse sentido, é somente após o segundo nascimento propiciado pela queda, quando já haviam se passado nove anos de existência, que *☞* começa a falar. Hazin explica que esse segundo nascimento delinea-se para o leitor a partir do surgimento de uma ave que avista a personagem deitada sob o sol, ave que, gradativamente, aproxima-se de *☞*, criando uma conexão entre as duas pela qual se refere esta personagem a um ponto situado no centro do seu próprio corpo, descrito como o início de um ruído, de um som, de uma vibração, evocando tanto o símbolo que a representa, “*☞*”, quanto uma referência metaficcional, já que tal conexão pode estabelecer um ponto de ligação entre as narrativas, pois

[...] em todo o romance reverbera um som vibrátil, emitido por campainhas, sinos, guizos, tambores, serras mecânicas, mar a bater nas pedras, veículos, trovões, como a lembrar que, em sua circularidade, a espiral arrasta tudo, contaminando os quadrados por onde passa com o que já parecia ter ficado para trás⁷⁴.

⁷¹ HAZIN, Elizabeth de Andrade. *Como o segredo de um cofre (reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins)*. Angulo, 2010, p. 48.

⁷² HAZIN, Op. Cit., p. 48.

⁷³ Idem, ibidem. Ver: LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. In: LINS, 1966, p. 85-138.

⁷⁴ HAZIN, Op. Cit., p. 49.

Nosso estranhamento inicial pode radicalizar-se, se nos reportarmos à entrevista concedida por Osman Lins a Esdras do Nascimento, pois, nela, a cultura hindu, tão reprimida pela filosofia ocidental, é, largamente, citada pelo artista, a qual, como se pode entender com Hazin, perpassa o romance e remete o leitor a um mito indiano. Nesse sentido, vale lembrar tanto que o nome *Avalokiteçvara* remete-se a um *Bodhisattva*, nome dado, no Budismo, àqueles que estão a um passo de se tornarem um buda, sendo *Avalokiteçvara* o *Bodhisattva* da compaixão, quanto uma das epígrafes do romance, que é retirada de um texto de Max-Pol Fouchet intitulado *L'art amoureux des Indes*, segundo o qual o Absoluto se desenvolve na pluralidade, mas termina na unidade, na união sexual⁷⁵.

A relação entre o mito hindu e o romance torna-se mais estreita no atinente à forma simbólica que pode representar o símbolo ☸. Explica Hazin que, para os hindus, a divindade *Avalokiteçvara* teria prometido que ficaria reencarnando na Terra enquanto houvesse sofrimento, em vez de continuar o seu caminho para se tornar Buda. No entanto, percebendo que era impossível dar conta dessa missão, já que sempre apareciam mais pessoas necessitadas de ajuda, a divindade criou o principal mantra budista, OM MANI PADME HUM, de modo que aqueles necessitados pudessem evocá-la, e ela, ainda assim, continuasse sua caminhada rumo à iluminação⁷⁶. Nesse comenos, Hazin explica que se, de OM, emana o universo das palavras e das coisas como um texto em espiral, esse som primordial verte-se no símbolo ☸, o que, ademais, explica o motivo pelo qual o leitor não chega a conhecer o nome da personagem, pois, havendo íntima relação entre o nome e a coisa, o nome real e concreto de uma pessoa não poderá expressar uma palavra divina⁷⁷. Podemos, então, dizer que se ☸ é vertido daquele mantra, ☸ é *simbolicamente* construída e remete-se, também, a um uso *icônico* e *indicial*, pois, respectivamente, o *símbolo* é condição necessária para se presentificar a divindade e é um resíduo acústico do mantra.

De outra constelação de conceitos, Umberto Eco sugere os *atos performativos*, dos quais podemos dizer que são caudatários da virada pragmática da filosofia da linguagem no século vinte⁷⁸. Explica Eco que “Interpretar um texto significa explicar

⁷⁵ Ibidem, p. 49-50.

⁷⁶ Ibidem, p. 50-51.

⁷⁷ Ibidem, p. 51.

⁷⁸ HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico*. 2ª edição. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000, p. 118-119.

por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas”⁷⁹.

Umberto Eco, na passagem acima, alude à filosofia de Austin, para quem, destaca o filósofo italiano, “[...] é possível fazer coisas com palavras”⁸⁰. De fato, Austin afasta-se da tradição filosófica e gramatical segundo a qual uma declaração, ou *statement*, serviria, apenas, para *descrever* um estado de coisas⁸¹. Pode-se, assim, falar em falácia descritiva quando não se observa que existem palavras usadas para indicar as circunstâncias em que a declaração foi feita e a maneira como deve ser concebida, e não para indicar algum aspecto adicional da realidade relatada⁸². Dessa forma, estamos, com Austin, movendo-nos para o estudo de peculiares tipos de proferimento, ou *utterance*.

Austin preocupa-se com as expressões que se disfarçam, as quais permitem a ele diferenciar a ação de dizer da realização de uma *ação* ao se proferir uma sentença. Quando se diz, por exemplo, “Batizo este navio com o nome de *Rainha Elizabeth*”⁸³, esta sentença não descreve o ato que se praticaria ao proferi-la, nem declara que se pratica esse ato, mas, quando proferida, realiza-se uma *ação*. Então, essa sentença não descreve, não relata, não constata, não é verdadeira nem falsa. A *ação* realizada não

⁷⁹ ECO, 1997, p. 28. Agradecemos à Professora Dr^a Zênia de Faria pela observação de que esse entendimento do filósofo italiano já se mostra distinto da proposta de Austin. Consideramos, porém, que não extrapola Eco algumas premissas do filósofo da Escola de Oxford, porquanto aquele pretende levar a discussão acerca de como se dá uma interpretação legítima para o terreno dos atos de fala, podendo, então, compreender essa interpretação no âmbito de um caso especial de uso dos signos linguísticos como determinante do sentido das palavras. Trata-se, assim, de um caso de relativização da filosofia de Austin a qual não derroga uma ideia básica desse pensador. Casos dessa natureza não são incomuns na filosofia contemporânea. Nesse sentido, veja-se, por exemplo, com Michel Foucault, a condução do projeto de análise do discurso como estratégia historicamente contextualizada, estabelecendo uma nova abordagem de análise discursiva que se dá no interior de processos históricos reais, relativizando, assim, filosofias como as de Wittgenstein, Austin, Strawson e Searle. Foucault, então, recontextualiza a questão do uso como determinadora de sentido, de maneira distinta daquela elaborada pelo filósofo inspirador da Filosofia da Linguagem Normal, mas fiel a ideias básicas deste – o que revela o próprio filósofo francês – retendo, de Austin, intuições e premissas para conferir-lhes determinada orientação geral em diferente metodologia e diferentes objetos de pesquisa (FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. 2^a edição. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999, p. 139).

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁸¹ Austin é consciente da radicalidade da sua abordagem: “Este tópico – casos e sentidos em que dizer algo é fazer algo – é um desenvolvimento, entre outros, de uma tendência recente de questionar um antigo pressuposto filosófico: a ideia de que dizer algo, pelo menos nos casos dignos de consideração, isto é, em todos os casos considerados, é sempre declarar algo. Esta é uma ideia inconsciente e, sem dúvida, errônea, mas, ao que parece, perfeitamente natural em Filosofia” (AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 29).

⁸² *Ibidem*, p. 22-23.

⁸³ Este exemplo é de Austin. O filósofo arrola outros, como “Aceito esta mulher como minha esposa”, proferido no decurso de uma cerimônia de casamento, “Lego a meu irmão este relógio”, em um testamento, “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã” (*ibidem*, p. 24).

consiste em dizer algo⁸⁴. A ação de dizer é, meramente, o dizer algo, mas a realização de uma *ação* ocorre quando se a profere, daí o adjetivo *performativo* utilizado pelo filósofo para indicar esse tipo de proferimento. Dessa maneira, Austin traz à baila os proferimentos *performativos*, os quais são palavras em *ação*. Explica o filósofo:

Evidentemente que esse nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente de dizer algo⁸⁵.

Deve-se notar que o proferimento não é condição suficiente para realização da *ação*, o que leva à consideração da situação em que ele se realiza. Ele é necessário, pois, sem ele, não se realiza o ato. Entretanto, o proferimento não é suficiente, já que as circunstâncias em que as palavras são proferidas devem ser apropriadas, de modo que, por exemplo, “[...] para eu batizar um navio é preciso que eu seja a pessoa escolhida para fazê-lo [...] para que uma aposta se concretize, é geralmente necessário que a oferta tenha sido aceita pelo interlocutor [...]”⁸⁶. Austin entende que podemos saber quais são as coisas que devem ocorrer de modo adequado para que os performativos tenham êxito pela classificação e observação dos tipos de casos em que algo sai errado e nos quais o ato fracassa⁸⁷. Dessa forma, a *ação* congloba o proferimento e as circunstâncias apropriadas, as quais são condições para os performativos não malograrem.

Os *performativos* herdaram os males de todo e qualquer proferimento, pois eles dependem das circunstâncias em que ocorrem, além de serem peculiarmente *nulos* sempre que utilizados em um contexto não-literal, pois, nesse caso, a linguagem fica “estiolada”⁸⁸, o que não tem, para Austin, “importância teórica” para a filosofia⁸⁹. Dessa forma, podemos dizer que nem toda ação é *performativa*, mas que todos os *performativos* são proferimentos. Se Umberto Eco entende que interpretar um texto seja um caso de se fazer coisas com palavras, ele está assumindo algumas relações entre a interpretação e os *performativos*, nas quais entender como a interpretação deve proceder é fundamental, mas isso não transforma a interpretação em um caso de *utterance*, pois a

⁸⁴ Ao dizermos, por exemplo, “aceito esta mulher como minha legítima esposa”, estamos fazendo algo, ou seja, casando-nos, e não relatando algo como o fato de nos estarmos casando (ibidem, p.29).

⁸⁵ Ibidem, p. 25.

⁸⁶ Ibidem, p. 26.

⁸⁷ Ibidem, p. 30.

⁸⁸ Ibidem, p. 36.

⁸⁹ Ibidem, p. 37.

interpretação literária não dependente de proferimento nem de *performativos* para todos os casos em que a palavra é usada literariamente⁹⁰. Além disso, Austin não considera a metáfora filosoficamente relevante, em oposição a Eco⁹¹.

Em *Avalovara*, temos a impressão de que o seu autor está “fazendo coisas com as palavras”, com as estruturas narrativas, de modo a tornar lúdica a relação do leitor com o texto. Pode-se ler a noção de *espaço do texto*, entendendo-a como o lugar em que o livro se torna um objeto lúdico⁹², sendo que esse espaço não se resume ao espaço representado na história, mas inclui o espaço ocupado pelo próprio livro no mundo, como se fosse dado um estatuto ontológico a este objeto, cuja manipulação é elemento integrante de sua recepção⁹³. Segundo Ferreira, a atenção do leitor é, assim, continuamente deslocada da história contida no livro para a realidade do livro em sua forma física⁹⁴. Esse espaço do texto frustra o leitor convencional, acostumado à recepção de romances convencionais, pois esses costumam levá-lo a outros mundos, fazendo-o esquecer a presença física do livro, o aqui e agora do objeto-suporte. Ao

⁹⁰ Agradecemos à Professora Dr^a Zênia de Faria e ao Professor Dr. Sidney Barbosa por destacarem, irrefutavelmente para nós, que a interpretação literária faz-se como um uso especial das palavras, o qual extrapola os dados austinianos.

⁹¹ Embora Eco não se posicione contra a metáfora (ver: ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 1^a edição. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 113-131), esta, em seu pensamento, é deslocada, assim como a alegoria, para a definição de outra estratégia textual, que não se confunde com o que o filósofo chama de *interpretação*. Tal nova estratégia é entendida, por ele, como um *modo simbólico*. Nesse sentido, ver: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 143. A propósito, a metáfora e a literatura ressurgem, vigorosamente, na filosofia do século vinte, em autores como Heidegger, Sartre, Foucault, Deleuze, Derrida, dentre outros. Para uma discussão acerca da relevância do conceito de *metáfora* na filosofia contemporânea pós-estruturalista, ver: WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

⁹² Como explica a professora Dr^a Elizabeth Hazin, esse tratamento lúdico do texto não é exclusivo de Osman Lins. Buscando, assim, outros exemplos, poderíamos destacar que o espaço do texto é problematizado em: *O jogo da Amarelinha* (CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da amarelinha*. 12^a edição. Tradução Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007), “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Osman Lins (Lins, 1966, p. 141-161), *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982), dentre outros. Para uma abordagem acerca da metaficção como uma forma de continuidade da *mimese*, explicitada em autores como Alejo Carpentier e James Joyce, ver: HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2nd edition. New York: Methuen, 1984. Para uma compreensão do lúdico, no romance de Lins, no sentido gadameriano de *jogo*, ver: PAGANINI, Joseana. “O Jogo em *Avalovara*: Uma Metáfora da Experiência Artística”. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009, p. 143-156. Infelizmente, não adentraremos nestes textos, devido ao nosso recorte e objeto de pesquisa.

⁹³ Como indicam as Professoras Dr^a Elizabeth Hazin e Dr^a Zênia de Faria, bem como o Professor Dr. Sidney Barbosa, tal uso não é exclusivo de Osman Lins, mas da literatura. Poderíamos dizer que, mais especificamente, essa forma de usar a palavra literária, em que a materialidade do livro aparece na diegese narrada, é um traço de metaficção especialmente recorrente na literatura contemporânea.

⁹⁴ FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2^a edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005, p. 51-52.

contrário, o tratamento que Lins confere à palavra física e ao espaço textual pode revelar uma atitude nostálgica dele em relação à aura benjaminiana⁹⁵.

A seguir Umberto Eco, o conceito de *intenção* do texto possui uma relação muito próxima com a hermenêutica. As palavras do filósofo são reveladoras da identificação de suas abordagens com a filosofia existencial e hermenêutica: “[...] não tenho vergonha de admitir que estou definindo assim o antigo e ainda válido ‘círculo hermenêutico’”⁹⁶. O filósofo pensa que a *circularidade* encontrada na interpretação que procura, continuamente, validar-se acerca de um texto, de modo que este não apenas valide a interpretação, mas seja, além disso, construído por ela⁹⁷, enseja uma definição possível para o *círculo hermenêutico*⁹⁸. Assim, à luz do filósofo italiano, semiótica e hermenêutica equivalem-se-iam, na medida em que a noção de *circularidade* resultasse, em ambas, na validade da interpretação respaldada no texto e na construção deste.

Podemos dizer que o *círculo hermenêutico* possui uma longa história. Gadamer explica que Schleiermacher parte do círculo da compreensão de acordo com o qual o sentido ganha uma compreensão pelo fato de as partes, determinadas pelo todo, determinarem, também, esse mesmo todo⁹⁹. Daí, Schleiermacher divide o círculo em dois aspectos: um *objetivo*, ou seja, a palavra pertence ao contexto da frase, o texto pertence ao contexto da obra de seu autor, e o autor pertence ao todo do gênero literário ou literatura; e outro *subjetivo*, de acordo com o qual o mesmo texto pertence ao todo da vida espiritual de seu autor¹⁰⁰. Já que a compreensão ocorre no aspecto *objetivo*, ou no *subjetivo*, essa dualidade permite a Dilthey, posteriormente, transferir, para a história, a ideia de que o texto deve ser compreendido a partir de si mesmo¹⁰¹.

A crítica de Gadamer a Schleiermacher dá-se por um viés heideggeriano, no qual a noção de *projeto* torna-se o objetivo do intérprete, que deve procurar um sentido

⁹⁵ FERREIRA, Op. Cit., p. 52. Para a questão da perda da aura, ver: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167-170. A propósito, é interessante notar como Osman Lins brinca, constantemente, com as palavras (devemos à professora Dr^a Elizabeth Hazin este comentário).

⁹⁶ ECO, 1997, p. 76.

⁹⁷ ECO, Op. Cit., p. 75.

⁹⁸ O *círculo hermenêutico*, nesse sentido, estaria próximo do critério agostiniano de consistência textual.

⁹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. 2ª edição. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 72. Outro texto de Gadamer sobre o assunto (GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. 10ª edição. Tradução Flávio Paulo Meuer. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 354-361) é ligeiramente modificado pela versão do volume II, que usamos aqui. Esse uso se deve ao fato de que, para nós, o texto desse volume é mais claro quanto às referências à filosofia de Heidegger, o que julgamos extremamente importante, já que o autor de *Ser e tempo* é uma referência fundamental para Gadamer, sobretudo no atinente ao *círculo hermenêutico*.

¹⁰⁰ GADAMER, 2004, p. 72.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 72-73.

consistente. Gadamer entende que o grande mérito do filósofo de *Ser e tempo*¹⁰² é a demonstração de que o *círculo* possui um caráter ontológico positivo¹⁰³, uma vez que a estrutura *circular* da compreensão recupera sua significação com a análise da *existência*, na qual a interpretação, em sua orientação prévia, não deve ser guiada por conceitos ingênuos¹⁰⁴. Assim, a interpretação deve evitar arbitrariedades. Além disso, dado que um texto é lido, sempre, com certas expectativas, é inevitável *projetar-se*, a partir desse primeiro sentido, a um sentido do todo, mas, com a ampliação do sentido do texto, o *projeto* lançado é, constantemente, revisado, o que engendra um processo tenso de compreensão. Então, podemos dizer que a compreensão é feita pela revisão constante do *projeto* prévio. Dessa forma, essa revisão respalda-se no critério de busca da unidade de sentido, sendo fulcral a descrição (de Heidegger) lembrada por Gadamer, de acordo com a qual:

Cada revisão do projeto prévio pode lançar um outro projeto de sentido; que projetos conflitantes podem posicionar-se lado a lado na elaboração, até que se confirme de modo mais unívoco a unidade de sentido; que a interpretação começa com conceitos prévios substituídos depois por conceitos mais adequados¹⁰⁵.

Esse critério não se refere, apenas, a textos. Essa revisão constante deve elaborar projetos adequados às coisas e os confirmar nelas mesmas, sejam elas textos ou falas, sendo ela o que põe à prova a opinião prévia e, assim, testa a legitimidade e validade dos projetos¹⁰⁶. Essa constante revisão é, esclarece Gadamer, o que fazemos a todo o instante¹⁰⁷. Nem no aspecto cotidiano, ela é livre do critério hermenêutico, porquanto, dado que abrir espaço para a opinião de outra pessoa, ou de um texto, pressupõe a relação dessa opinião com o conjunto de opiniões prévias, nem tudo é possível nessa

¹⁰² HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 10ª edição. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001, (partes I e II).

¹⁰³ GADAMER, Op. Cit., p. 74.

¹⁰⁴ Heidegger escreve que a interpretação deve "... na elaboração da posição prévia, da visão prévia e concepção prévia, assegurar o tema científico a partir das coisas mesmas" (HEIDEGGER, Op. Cit., p. 210, parte II).

¹⁰⁵ GADAMER, Op. Cit., p. 75.

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁷ Esse procedimento, além de ter aspecto ontológico, é parte da crítica de Gadamer contra o iluminismo e todas as tentativas filosóficas de minar os "preconceitos", ou conceitos prévios, como critério do filosofar. Explica Gadamer que "Aqui não cabe a restrição segundo a qual ao ouvir alguém ou fazer uma leitura não podemos ter nenhuma opinião prévia em relação ao conteúdo, devendo esquecer todas as opiniões prévias" (*ibidem*, p. 76). Esta possibilidade também é encontrada na semiótica de Peirce em sua crítica a Descartes (PIERCE, Op. Cit., p. 259-261).

multiplicidade de opiniões, já que o intérprete, formado hermeneuticamente, deve deixar que o texto, ou a outra pessoa, diga algo¹⁰⁸.

Dessa forma, voltando-nos às coisas mesmas, podemos dizer que o intérprete está aberto para a alteridade do texto e do outro, abertura hermenêutica que enseja uma formação para a alteridade na qual esta se encontra na ipseidade das coisas que se interpretam por meio de revisões necessariamente inacabadas, já que constantemente *projetadas*, ipseidade da alteridade tal que se estabelece na liberdade de falar, ou de dizer, ou de falar e dizer, conferida à coisa, ao texto ou ao falante. Entendemos, também, que a confirmação dos *projetos* não se confunde, por sua vez, com uma atitude verificacionista, mas com certa autorreflexão, o que torna a compreensão do texto determinada pelo movimento pré-apreensivo da compreensão prévia e pela “concepção prévia da perfeição”¹⁰⁹ no texto e no autor. Gadamer conclui que, para uma consciência histórico-hermenêutica, não se trata de confirmar suas antecipações, mas de tomar consciência delas e, assim, controlá-las para alcançar a compreensão correta¹¹⁰.

Nesse sentido, podemos dizer que a compreensão do texto ou do outro é determinada pela entrada do intérprete em um movimento de conscientização da contingência da compreensão prévia, já que esta compreensão torna-se necessária para a autoconsciência das antecipações da consciência que projeta suas próprias revisões pelo *círculo de compreensão*, o que não derroga a estranheza nem a tradição. Esse *círculo*, para Gadamer, pressupõe, ademais, um guia de todo compreender, a ideia de *perfeição*, pois o que é compreensível deve, realmente, apresentar uma unidade de sentido completo, que se encontra na imanência do que está escrito e na transcendência das expectativas de sentido que guiam o leitor¹¹¹. Dessa forma, um pressuposto de busca por unidade, ou sentido completo, faz parte do sentido fundamental do *círculo hermenêutico*. A consciência hermenêutica, a propósito, polariza a familiaridade e a estranheza, na medida em que a compreensão está ligada à tradição, de tal forma que se alguém deseja *compreender*, deve manter ou adquirir um vínculo com a tradição a partir de onde o texto fala¹¹². Isso posto, há uma posição intermediária entre a objetividade

¹⁰⁸ GADAMER, Op. Cit., p. 76.

¹⁰⁹ Idem, ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, p. 77.

¹¹¹ Ibidem, p. 77-78.

¹¹² Pensamos que esse é um dos aspectos mais políticos da hermenêutica, porquanto, se a tradição de onde fala o texto ou o outro, a seguir tal polaridade, deve ser mantida ou adquirida, os termos dessa disjunção são opostos às empresas colonizadoras, como demonstra a troca de gestos entre Pedro Álvares Cabral e os índios, já que essa “entrevista solene” “... indica a inaptidão de ver fora das viseiras douradas do conteúdo e dos metais preciosos” (FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronado político*

distante, histórica, e a pertença a uma tradição, pois o intérprete, com sua consciência histórica, é interpelado pela linguagem da tradição¹¹³.

Se a necessidade de se voltar às coisas mesmas confere um caráter de busca pela ipseidade do que se interpreta, encontramos esse apelo pelo tanto na hermenêutica quanto na semiótica de Eco, segundo a qual não devemos nos afastar das *intenções* do texto, embora esse ponto em comum não legitime sinonímia entre a definição gadameriana de *círculo hermenêutico* e a definição de validade de interpretação de Umberto Eco, a qual, diferentemente da primeira, pretende alçar um critério popperiano para validar as interpretações¹¹⁴. Entendemos, contudo, que conferir limite à interpretação hermeneuticamente guiada implica o corolário de que a interpretação possui critérios.

Em *Avalovara*, podemos dizer que há, também, uma metáfora do *círculo hermenêutico*. O quadrado mágico, neste romance, é especial, pois, como sabemos, dispõe de uma ordem de leituras que se dá na reconstrução improvável que Osman Lins lhe confere, de modo que a leitura passa a ser em espiral, ferindo os vetores de leitura previsíveis para o palíndromo em questão¹¹⁵. Essa inicial organização é desorganizada de maneira original, com as linhas narrativas que passam pelo quadrado, fazendo com que a leitura venha a ser estruturada, na *intenção* da obra, de maneira espiralada. Se for possível dizer de um texto que ele possua uma ipseidade, podemos, acerca de *Avalovara*, afirmar que o itinerário da espiral faz parte da *intenção do texto*, sem o qual as narrativas, a princípio, não se concatenam, sendo a espiral desordem que reorganiza as direções dadas de leitura das letras do palíndromo. Essa nova ordem, que constrói uma sequência contínua e descontinuamente para as narrativas que se intercalam, coloca-nos ante a *circularidade*, uma característica fundamental da hermenêutica e da existência.

Em outras palavras, a *circularidade* é imanente à existência, ao nosso modo de ser. Assim, ela amplia-se para diversas interações que travamos monológica ou dialogicamente, subjetiva ou intersubjetivamente. A circularidade não é apenas um

brasileiro. 15ª edição. São Paulo: Globo, 2000, p. 99, vol. D), inaptidão tal que entendemos ser característica de uma consciência avessa à sensibilidade hermenêutica.

¹¹³ GADAMER, Op. Cit., p. 79.

¹¹⁴ ECO, 1997, p. 29. Para algumas indicações acerca da questão popperiana, que, para nós, diz respeito à necessidade de enunciados básicos para sistemas refutáveis, ver: POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. 16ª edição. Tradução Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 86-92.

¹¹⁵ Umberto Eco apresenta o mesmo palíndromo de *Avalovara* como exemplo de possibilidades estatísticas oriundas da teoria da probabilidade e da matemática da informação (ECO, 2001, p. 126).

princípio epistêmico, mas possui valor ontológico. Esse valor é claramente representado em *Avalovara*, onde se encontra uma representação do caráter hermenêutico-existencial da *circularidade*, na medida em que o leitor é obrigado a ler, circularmente, as narrativas que se intercalam, na direção que a espiral impõe. Por isso, a forma literária criada por Osman Lins metaforiza, também, a circularidade, já que o seu composto geométrico é formado pelo quadrado e pela espiral, a qual, desordenando a ordem do palíndromo, representa, literariamente, o dado existencial do *círculo hermenêutico*. Eis mais uma maneira de Osman Lins desautomatizar os nossos hábitos de leitura, trazendo à baila um dado ontológico que é tornado elemento diegético do romance. Daí, podemos dizer que da ordem do palíndromo surge uma desordem metaforizadamente hermenêutica, indicada pela espiral.

Umberto Eco faz menção, também, a outra constelação de ideias retiradas, desta vez, de Greimas. Afirma o filósofo italiano que “Apostas na isotopia são com certeza um bom critério interpretativo, mas só na medida em que as isotopias não sejam genéricas demais”¹¹⁶. Em seu ensaio, Greimas afirma ser preciso definir algumas diferenças. Primeiramente, o universo semântico é distinto do domínio literário, pois o primeiro recobre a totalidade de significações de uma língua natural, e o segundo caracteriza-se por, fazendo parte das propriedades estruturais da linguagem, ser metalinguístico em relação às línguas naturais¹¹⁷.

Além disso, dados os dois planos, da expressão e do conteúdo, existem unidades poéticas, que são esquemas sintagmáticos os quais desdobram as unidades linguísticas, sendo aquelas unidades caracterizadas pela redundância sintagmática, por não serem concomitantes com as articulações sintáticas e prosódicas do discurso natural e por serem unidades com relação entre, pelo menos, dois termos¹¹⁸. As unidades poéticas relacionam-se, também, com a estrutura paradigmática. A função dessas unidades é a organização paradigmática da substância do conteúdo e da expressão, já que as relações poéticas ligam entre si classes de fonemas ou de morfemas, afetam fonemas e lexemas, subvertendo a estrutura interna dessas unidades. Isso posto, a *isotopia*, ou “feixe redundante de categorias sêmicas”¹¹⁹, é um conceito indispensável, pois ela estabelece

¹¹⁶ ECO, 1997, p. 74.

¹¹⁷ GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. Tradução Ana Cristina Cruz Cezar (e outros). Rio de Janeiro: Vozes, 1975a, p. 256. Pode ser o caso que a literatura, contudo, relacione-se com as línguas naturais não como metalinguagem, mas as desestruturando.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 256-257. A propósito, essa relação, assim concebida, revela o entendimento de Greimas sobre o termo *estrutura*.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 260.

o cânone das estruturas narrativas fechadas¹²⁰. Uma leitura homogênea, a propósito, pode ser assegurada pela isotopia geral de um texto¹²¹. Assim, as categorias sêmicas formam um critério para a análise dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos das unidades poéticas.

Podemos dizer que a *isotopia* define-se enquanto regularidade discursiva passível de se ambiguar. Entendida como a coerência sintagmática de um discurso¹²², a isotopia não se reduz à concatenação de enunciados, pois as redundâncias significativas na coerência sintagmática textual não dependem da gramática gerativa de frases, implicando, ao contrário, regularidades autônomas, discursivas ou macroestruturais, diferentes das gramaticais, ou microtextuais, sendo ambas as regularidades superpostas¹²³. As isotopias, contudo, podem ser múltiplas, sendo, assim, frequente a possibilidade de leitura pluri-isotópica dos textos¹²⁴. Por isso, elas oferecem uma dimensão narrativa na análise do discurso poético, isto é, o problema das isotopias de leitura é levado ao domínio da poesia. Plurivocidade isotópica de leituras não condiciona, a propósito, uma possibilidade irrestrita de leituras infinitas que pretendam negar a análise científica de obras literárias. Greimas entende que a pluri-isotopia é uma das características mais frequentes dos discursos poéticos. Ele alerta, contudo, que a infinidade de leituras possíveis de um texto não passa, em verdade, de variações isotópicas, as quais dependem da *performance* dos leitores, os quais, entende Greimas, não deveriam destruir nem desestruturar o texto.

Umberto Eco divide, em dois momentos, o reconhecimento de uma isotopia semântica. Deve-se, por um lado, fazer uma conjectura sobre o tópico de um determinado discurso e reconhecer, no texto, uma isotopia semântica constante¹²⁵. Assim, encontrar-se-ia a prova textual do discurso em questão¹²⁶. Por outro, as isotopias devem ser, alerta Eco, relevantes, pois estabelecem analogias e, assim, elas devem ser, como as metáforas, excepcionais para, ao menos, uma descrição, sempre em coerência com o

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

¹²¹ Essa possibilidade é demonstrada por Greimas na sua análise sobre a isotopia semântica da escritura crucibervista (*ibidem*, p. 283-285).

¹²² GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975b, p. 13.



¹²³ *Ibidem*, p. 13-14.


¹²⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹²⁵ ECO, 1997, p. 73-74.

¹²⁶ ECO, 2000, p. 79.

texto analisado¹²⁷. Dessa forma, vemos que a noção de isotopia é fundamental para Eco, pois, com ela, pode-se encontrar “[...] o que um texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significação original subjacente”¹²⁸. Devemos, contudo, permanecer sensíveis às diferenças entre os autores, pois Greimas possui conceitos de *abertura* e *fechamento* distintos do que Eco chama de *aberto*.

Um interessante exemplo de isotopia, em *Avalovara*, é a relação de amor triádica. A princípio, Abel apresenta-se em forte relação de integração com as linhas narrativas R, O, A, T, pois ele é imbricado em um modelo actancial da história de amor que é instanciada nelas. Esse modelo tem a forma de um triângulo e desdobra-se, de maneira que se pode destacar A, a figura masculina de Abel, B, as figuras femininas de Roos, Cecília e de , e C, elemento antagonista, representado por situações adversas ou outras figuras masculinas e femininas¹²⁹. Ainda, podemos dizer que tal propriedade integrante é, também, reversível a , uma vez que essa personagem é a fusão das outras mulheres.


Nesse modelo, pode-se ver que: com a européia Roos, há um único antagonista, o marido enfermo, por quem ela parece deixar Abel; com a nordestina Cecília, há, ao menos, três antagonistas, a ex-mulher de Abel, a qual, em vão, tenta conciliar-se com ele, mas é desprezada e comete suicídio, os irmãos de Cecília, que são contra a união entre esta e Abel, mas não conseguem afastar o casal, e o acidente na charrete, que leva Cecília, grávida, à morte; com a paulista , há um antagonista¹³⁰, seu marido traído, o militar Olavo Hayano, que assassina o casal. Assim, informa Ferreira que as narrativas fragmentadas são unificadas pelo modelo do triângulo amoroso¹³¹.

Explica Ferreira que, embora tal modelo não seja rompido definitivamente, o qual é a estrutura básica e tradicional do romance em geral, um traço dele é subvertido por Osman Lins, qual seja, o terceiro elemento, pois, nos exemplos anteriores, este é sempre um antagonista, mas, a partir do desdobramento de uma das figuras que

¹²⁷ Segundo Umberto Eco, por serem objetos físicos, comparar Aquiles a um relógio não constitui nada de interessante, assim como dizer “Aquiles é um pato”, por serem ambos bípedes. Por isso, o caráter de excepcionalidade deve estar presente em analogias ou similaridades (ECO, 1997, p. 74).

¹²⁸ ECO, Op. Cit., p. 75.

¹²⁹ FERREIRA, Op. Cit., p. 111.

¹³⁰ Como ensina a Professora Dr^a Elizabeth Hazin, embora possamos chamar Olavo Hayano de antagonista, esse antagonismo não deve ser absoluto, uma vez que esta personagem, marido de , é necessária para a relação lírica, amorosa e simbólica entre esta e Abel. Diríamos que se trata, então, de um antagonismo dialético, já que o pólo antagônico imiscui-se em seu oposto, tornando-se condição deste, compreensão essa que pode ir ao encontro da subversão do terceiro elemento explicada por Ferreira.

¹³¹ FERREIRA, Op. Cit., p. 111.

compõem o casal, há um outro modelo triangular no qual o terceiro elemento é, ao contrário, um adjuvante¹³².

Nesse sentido, Ferreira toma como exemplo a linha narrativa T, em que a figura de Cecília é desdobrada, sendo essa personagem um ser andrógino, e a linha narrativa O, na qual \varnothing desdobra-se, nascida duas vezes. Para a autora, esses desdobramentos acrescentam novos e provocadores significados à relação de amor convencional, porquanto, no caso de Cecília, ela concilia contrários, fazendo Abel ser amado pelo macho e pela fêmea cruzados nela, e \varnothing , de vida dúplice, é um hermafrodita, o que é sugerido por sua capacidade de autofecundar-se. Em todos esses casos, diferentemente do triângulo de amor convencional, os três pólos trabalham pela união entre as partes, sendo, então, possível que esses desdobramentos critiquem as convenções aceitas sobre os papéis de masculino e feminino da sociedade¹³³. Podemos acrescentar que tal duplicação torna-se ainda mais intensa quando se encontram \varnothing e Abel duplicados, formando um quadrângulo amoroso, momento de subversão do próprio modelo do triângulo amoroso e de força imagética que leva o leitor à figura do quadrado, um dos fundamentos do romance¹³⁴.

A figura do triângulo é fundamental no romance. Podemos, assim, acompanhar histórias de amor as quais, com Abel, perpassam as narrativas, por meio de sua relação com as três mulheres, sendo que o modelo actancial triangular instanciado nessa interação é visto, também, na história acerca do escravo Loreius, a qual é, fortemente, metaficcional. Este modelo agencia uma figura masculina, figuras femininas e figuras antagonistas¹³⁵.

Umberto Eco, enfim, refere-se ao artigo de Haroldo de Campos de 1955, cujo título é *A obra de arte aberta*, onde este procura definir o “campo vetorial da arte poética do nosso tempo”¹³⁶. Para tanto, o filósofo brasileiro escolhe Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, entendendo que as obras desses poetas acarretam uma *precipitação culturmorfológica*, ou seja, um labor criativo que os transfere para o reconhecimento do

¹³² Ibidem, p. 113.

¹³³ Ibidem, p. 113-116.

¹³⁴ LINS, Op. Cit., p. 19.

¹³⁵ FERRIRA, Op. Cit., p. 112-113.

¹³⁶ CAMPOS, Augusto de. “A obra de arte aberta”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 49.

experimentalismo poético que suas obras demonstram e os problemas que elas suscitam¹³⁷.

A seguir Campos, Mallarmé e Joyce saem do quadro de um desenvolvimento linear do texto. *Un Coup de Dés* indica, para o filósofo brasileiro, a liquidação do desenvolvimento linear concebido por meio das noções tradicionais de princípio, meio e fim, em prol de uma organização circular da matéria poética. Assim, o poema-constelação mallarmeano caracteriza-se pela concepção de uma estrutura pluridivida e pelo silêncio como elemento primordial de organização rítmica¹³⁸. Tal labor acarreta, ainda, uma “redução fenomenológica”¹³⁹, pois “O *eidós* – ‘Un Coup de Dés jamais n’abolira le hasard’ – é atingido através da elipse dos temas periféricos à ‘coisa em si’ do poema...”¹⁴⁰. Em Joyce, também, há um deslocamento da linearidade para o espaço-tempo¹⁴¹, de modo que se pode dizer, de *Finnegans Wake*, que “retém a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro”¹⁴². Dessa forma, pode-se dizer que Mallarmé e Joyce liquidam a linearidade do tempo, a espacialidade tradicional literária e a linearidade do ato de ler, haja vista o espaço gráfico do poema mallarmeano e a “porosidade” da obra Joyce¹⁴³.

A peculiar *abertura* de que trata Haroldo de Campos designa, para ele, as poéticas de Cummings e Pound de maneira explícita. Dado que o poema cummingsiano tenha como elemento fundamental a *letra*¹⁴⁴, Cummings interessa-se pela palavra a partir do próprio fonema, orientando-se para uma forma aberta, pois esta permite a transformação, desintegração, coagulação de um mesmo material, arriscando-se esgotar-

¹³⁷ Tal artigo de Haroldo de Campos, embora contenha, apenas, cinco páginas, é denso, pelas suas referências literárias e filosóficas, além da pluralidade de neologismos e significados que o texto sugere. Constitui uma impactante mensagem heurística, lítero-filosófica, acerca da arte contemporânea.

¹³⁸ CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, Op. Cit., p. 50.

¹³⁹ A referência de Campos é Husserl, sendo que, para o primeiro, se o *método* de redução fenomenológica torna o que é “colocado entre parênteses” um tema capital de investigação, essa redução pode, também, ser observada na obra de Mallarmé (ibidem, p. 51).

¹⁴⁰ Idem, ibidem.

¹⁴¹ Nesse caso, Haroldo de Campos indica que a evolução de Joyce se relaciona ao influxo da concepção bergsoniana da *durée* (ibidem, p. 50).

¹⁴² Ibidem, p. 51.

¹⁴³ Essa porosidade se deve ao fato de ser possível ler a obra “[...] por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la” (idem, ibidem). Haroldo de Campos refere-se, constantemente, ao romance de Joyce. Ver: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 1992. Para uma apreciação literária e filosófica da obra de Mallarmé, ver: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991. A escrita de Mallarmé e Joyce é impactante e deveras fecunda. Ela oferece uma peculiar estrutura de retorno. Para ler, nesse sentido, a linguagem desses autores, associada a um conceito de *meta-signo*, ver: EYBEN, Piero Luis Zanetti. *Nóstos-Escritura: meta-signo em Mallarmé e Joyce*. Tese de Doutorado em Literatura no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

¹⁴⁴ Haroldo de Campos coloca o termo entre aspas, já sugerindo a profundidade da *abertura* do poema cummingsiano (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006, p. 50).

se no poema minuto¹⁴⁵. Para Haroldo de Campos, essa abertura também se faz presente em Pound, tendo em vista que a *organização ideogrâmica* dos seus *Cantos* permite uma continuidade de interações entre blocos de ideias que se criticam, sendo matizadas por um “princípio de composição gestaltiano”¹⁴⁶. Desse modo, tal abertura é demonstrada pelo experimentalismo poético do século xx, sendo, aliás, inspirada nos simbolistas¹⁴⁷.

Esta *obra aberta* é concebida como uma ruptura com a arte clássica e pode ter uma função cultural. O termo usado por Haroldo de Campos foi, revela o filósofo, cunhado por Pierre Boulez em uma entrevista a Décio Pignatari, na qual Boulez manifestou desinteresse pela obra “clássica”, “perfeita”, definindo “[...] *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’”¹⁴⁸. Essa *obra aberta* é, assim, um estímulo a uma razão cultural que afirme as transformações artísticas. Dessa forma, “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos [...]”¹⁴⁹.

Pensamos que vale mostrar esse uso da expressão *obra aberta*, pois ela já lança projetos e sugestões semelhantes aos que Umberto Eco associará, anos depois, ao seu conceito de *obra aberta*, como a ideia de inacabamento¹⁵⁰, tratando-se, contudo, mais do que uma antecipação realizada por Campos em relação à problemática da *obra aberta* do filósofo italiano, o que este parece não considerar. Ambos os conceitos, porém, assemelham-se, já que constituem âmbitos afastados do estilo clássico, compreendendo, ainda, experimentalismos em relação à forma, à estrutura e à linguagem.

Não pretendemos incluir *Avalovara* nas categorias estéticas do concretismo, o que exigiria um profundo estudo, pois não era intenção de Osman Lins participar desse movimento, posicionamento este claro nas palavras do próprio autor em entrevista a

¹⁴⁵ Haroldo de Campos estabelece uma comparação entre Webern e Cummings (idem, *ibidem.*). Para um vínculo estético e teórico entre Cummings, Pound e Mallarmé, Ver: CAMPOS, Augusto. “Pontos-periferia-poesia concreta”. In: *ibidem*, p. 31-42.

¹⁴⁶ *ibidem*, p. 53. Ver: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução José Lino Grünwald. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

¹⁴⁷ Haroldo de Campos afirma que o artista contemporâneo tem “[...] à sua disposição um léxico que se enriqueceu com conquistas desde os simbolistas até os surrealistas, e sua recíproca, a ‘definição precisa’ de Pound, o verbo poético compreendido à luz duma arte de ‘essências e medulas’” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, Op. Cit., p. 53).

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ O inacabamento é uma ideia fundamental para a teoria da cooperação textual de Umberto Eco, pois essa entende que o texto promove a ambiguidade, a indefinição e a indeterminação (AZEVEDO, Op. Cit., p. 28).

Hamilton Trevisan, na qual este cita um texto de Haroldo de Campos que traria uma espécie de acusação, como se Osman Lins, com seu romance, *Avalovara*, tivesse desejado entrar, indevidamente, no clube dos “joyceanos”. Lins, criticamente, responde:

[...] se houve alguma insatisfação do Haroldo de Campos em relação ao *Avalovara*, não foi o fato de eu ter querido entrar no clube do romance moderno, europeu, mas talvez de eu não ter querido entrar no clube concretista, ou no clube de Haroldo de Campos. E, na realidade, não quero entrar em clube nenhum, sabe. Não sei se, feliz ou infelizmente, não sou propenso a clubes [...] No caso do *Avalovara*, de que estávamos falando, a construção do livro não tem nada que ver com o romance de Joyce ou o romance do Faulkner, a não ser na medida em que ele tem a ver com o romance de Flaubert, de Stendhal e mesmo com o romance de Jorge Amado, pois a personagem, a mãe do Abel, é uma personagem construída à minha maneira, copiando as personagens de Jorge Amado¹⁵¹.

A propósito, Lins valoriza, especialmente, o barroco. Em entrevista a Geraldo Galvão Ferraz, o escritor pernambucano afirma não conhecer o Oriente, mas observa que a arte ocidental é pobre de imaginação, tal como a arte do Renascimento, pouco misteriosa e muito concreta. Lins posiciona-se em prol da criatividade, implicando-se, aí, o imaginário, o ornamental e o desmesurado. As palavras do romancista merecem destaque:

Atingem-me bem mais a imperícia romântica, a radiossidade do gótico e o nosso desmesurado barroco. Situando-me, voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental, procuro exercer sobre o real, através do romance, uma ação criadora no seu sentido mais amplo¹⁵².

A Renascença é uma fase deveras importante para a história do ocidente: a partir do século XVI, as línguas românicas adquirem a posição de línguas literárias; a partir do século XV e, sobretudo no século XVI, o horizonte intelectual dos europeus amplia-se em consequência da descoberta da América e do caminho marítimo das Índias, o que colocou a Europa e essas terras no caminho do grande comércio e do regime capitalista; cultivou-se, pelo Humanismo renascentista, o estudo da Antiguidade greco-romana, ressuscitando-se a arquitetura, a escultura e a filosofia, sobretudo a de Platão;

¹⁵¹ LINS, 1979a, p. 222-223.

¹⁵² LINS, Op. Cit., p. 165.

desenvolveu-se a filologia, lexicografia, arqueologia e a tradução de obras da Antiguidade; a igreja católica mostrou incapacidade para se reformar, não se adaptando às novas circunstâncias; a partir do fim da Renascença, formou-se, na Europa, um público instruído que sabia ler e estimava a arte e a literatura; na maioria dos países europeus, os povos adquiriram, aos poucos, consciência nacional; enfim, o poder particularista do feudalismo foi destruído. Todas essas modificações levam Auerbach a afirmar que “No conjunto, o século XVI é a Europa moderna em potencial”¹⁵³.

Osman Lins não nega essas características. Sua crítica à arte renascentista parece situar-se na observação de Hauser segundo a qual “[...] a verdadeira mudança suscitada pelo Renascimento é que o simbolismo metafísico perde o vigor, e o objetivo do artista está limitado, de modo cada vez mais decidido e consciente, à representação do mundo empírico”¹⁵⁴. A opinião de Lins parece, ademais, ressoar a aura do artista barroco em sua atitude lúdica, implicando esta uma atmosfera agônica entre a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do espírito, isto é, um “[...] espaço que a arte barroquista procura dimensionar nas seis faces de um dado cujo lance é sempre o jogo consciente da forma, da cor, da palavra, da idéia, do ritmo, da melodia”¹⁵⁵.

O romance *Avalovara* impacta o leitor, que se depara com a imagem de uma espiral sobreposta a um quadrado repartido em vinte e cinco quadrados menores, no interior dos quais se encontra uma letra do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS que pode ser entendido em dois sentidos: “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “o Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”¹⁵⁶, o que já situa a narrativa em *ambiguidade* como alusão à ordenação de um campo para o cultivo e à manutenção de uma ordem cósmica, estabelecendo-se, assim, dois significados, quais sejam, alegoria do Criador e da Criação¹⁵⁷. Assim, as narrativas obtêm movimento dinâmico, em espiral, do exterior ao centro daquela figura, tal como explica o narrador:

¹⁵³ AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2ª edição. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 158.

¹⁵⁴ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1ª edição. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 274-275.

¹⁵⁵ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do barroco I*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 73. Para um aprofundamento do Barroco no Brasil, considerando, especialmente, as artes de Minas Gerais, ver: ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do barroco II*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹⁵⁶ Esse entendimento é oferecido, no fragmento S6, em que o narrador apresenta a história de Loreius, personagem descobre a expressão latina (LINS, 1973, p. 32).

¹⁵⁷ No fragmento S9, o narrador elabora essa comparação (idem, ibidem).

Concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado). Sobre ela, delimitando-a em parte, assentai um quadrado. Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes no romance¹⁵⁸.

Dado que a espiral evoque o tempo, sugerindo o eterno retorno, a infinitude, a inexistência de um princípio ou fim determinados, e o quadrado, por sua vez, evoque o espaço, limites precisos nos quais transita o mundo¹⁵⁹, podemos dizer que o romance de Lins não segue a distinção clássica entre artes espaciais, baseadas na ideia de coexistência no espaço, e artes temporais, baseadas na ideia de consecutividade do tempo, distinção encontrada no conhecido livro de Lessing¹⁶⁰, pois

O que chama a atenção no trabalho de Osman Lins é a superposição – e mais – a fusão de duas figuras geométricas numa terceira e insólita figura, uma entidade peculiar e única, denunciadora de um espaço-tempo que se abre indistintamente à manifestação das virtualidades tanto da palavra quanto da imagem¹⁶¹.

A propósito, em seu estudo sobre o espaço romanescos em Lima Barreto, o escritor pernambucano indica que, no *Laocoonte*, desenvolve-se o problema básico de certa incompatibilidade entre as coisas e a linguagem, pois as primeiras são, ao passo que a segunda flui¹⁶². Essa incompatibilidade pode ser traduzida no conflito entre linguagem e descrição¹⁶³, mas, explica Lins, embora o romance (e o poema épico) apresente indivíduos em ação, alternam-se, ou mesclam-se, nos relatos, ação e descrição, alternância tal que exige recursos – diferentes das soluções homéricas – mediante os quais se possam coordenar o fluxo dos eventos e o campo onde atuam as personagens, donde a importância da ambientação¹⁶⁴. Osman Lins, assim, posiciona-se, dialeticamente, com Lessing, contra Lessing, e para além de Lessing, reconhecendo o

¹⁵⁸ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁹ O narrador da linha S, no fragmento 9, afirma que o quadrado suscita a ideia de espaço, e a espiral, a de tempo (idem, ibidem).

¹⁶⁰ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹⁶¹ FERREIRA, Op. Cit., p. 50.

¹⁶² LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanescos*. São Paulo: Ática, 1976, p. 78 (Coleção Ensaaios).

¹⁶³ Idem, ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 79.

problema colocado pelo filósofo, mas, também, inscrevendo outras soluções estéticas para a escrita ficcional.

Em *Avalovara*, à medida que o traçado da espiral toca as letras do palíndromo, os segmentos narrativos sucedem-se, retornando periodicamente, conferindo, ao romance, uma *organização circular da matéria poética* e indicando a *confluência* entre espaço e tempo, de modo que a noção de tempo como um fluir causal, contínuo e unidirecional bem como a ideia convencional de espaço são abolidas do texto¹⁶⁵. Daí, podemos entender que o espaço do texto, em *Avalovara*, critica, tal como a poética *aberta* indicada por Campos, a concepção tradicional de espaço em literatura. Comumente, os críticos literários apresentam as categorias espaço e tempo de maneira antitética¹⁶⁶. O espaço, ainda, é, normalmente, conotado, identificado com uma casa, seus compartimentos, uma cidade, ruas, praças, edifícios, o mar, um planeta, ou denotado, criando uma atmosfera compatível com o espaço geográfico, histórico e social exigidos pelo enredo¹⁶⁷. Diferentemente, considerando a *imiscuição* entre espaço e tempo, Osman Lins sugere que a construção do espaço narrativo realiza-se no espaço verbal, com as personagens e com os demais elementos¹⁶⁸.

A linha narrativa S, bem como a P, reflete, a propósito, as propriedades de duas categorias narrativas importantes, o tempo e o espaço. O quadrado representa o espaço, o limite imposto à criação, e a espiral representa o tempo, o qual pode ser considerado fundamentalmente cíclico, uma vez que o avanço dos temas no romance é mercê do movimento espiralado. O quadrado não demarca, meramente, os limites da forma, mas é

¹⁶⁵ FERREIRA, Op. Cit., p. 51.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 78. O espaço é uma categoria lítero-filosófica fundamental. Para uma interpretação do espaço romanesco em sua especificidade não-euclídeana, fenomenicamente sensível e essencialmente criativa, ver WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne: Editions L'Age D'homme, 1978, Bibliothèque de Litterature Comparée. Para uma discussão acerca da complexa existência textual do espaço como uma série de campos de visão, ver: ZORAN, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". In: *The construction of reality in fiction*. Poetics Today. No. 2, 1984, p. 390-335, vol. 5. É importante lembrar que Osman Lins destaca, especialmente, a tese de Joseph Frank segundo a qual a literatura contemporânea evolui no sentido da forma espacial (LINS, Op. Cit., p. 68-69), implicando, também, certa ressignificação do *Laocoonte* de Lessing. Nesse sentido, ver: FRANK, Joseph. "A forma espacial na literatura moderna". Tradução Fábio Fonseca de Melo. In: *Intertexto*. UFMG, número 2, 2008 – jun./dez., pp. 167-198, vol. 1. Para ler o romance de Lins à luz do princípio da referência reflexiva, elaborado por Joseph Frank, ver: GOMES, Leny da Silva. "Avalovara: A Espacialização da Narrativa". In: ALMEIDA, Op. Cit., p. 233-262. Indispensável é, obviamente, o estudo de Osman Lins acerca de Lima Barreto e o espaço romanesco. Devemos à Professora Dr^a Elizabeth Hazin essa reflexão sobre o espaço, indicando autores que teorizam sobre essa categoria literária de maneira a impactar tanto a literatura quanto a filosofia.

mágico¹⁶⁹, construído sobre um palíndromo, o que assegura, para o romance, um rompimento com o espaço tradicional, e a espiral, movendo a aparição e reaparição dos fragmentos de histórias, desestabiliza a coerência e a sequencialidade habituais dos textos de ficção narrativa¹⁷⁰. Essa desestabilização confere à obra um estatuto de *informalidade*, a qual, na teoria de Eco, define um novo conceito de *forma* entendida como campo de possibilidades, o que caracteriza toda obra *aberta*¹⁷¹.

Somos tentados a dizer que nenhum cérebro eletrônico poderia ter criado o *Avalovara*, pois essa “malha cerrada”¹⁷², na medida em que os seus subcódigos, escolhas lexicais, teóricas, metodológicas e criativas, resultantes de um processo de pesquisa e criação do autor, apresentam significados simbólicos e históricos imprevisíveis pelas denotações codificadoras em nosso código e por narrativas tradicionais. Notemos, por exemplo, a grafia dos símbolos presentes na obra, como a palavra *Tempo*. De todas as definições codificadas em nosso léxico¹⁷³, nenhuma comporta a ideia segundo a qual o tempo é simbolizado pela Rosácea, pela Roda, pelo movimento giratório, pelas figuras circulares, envolvendo o aspecto imóvel do ser, a eternidade, e o movimento dos seres. Há, nesse símbolo, possibilidades para se interpretar a relação entre o tempo e o espaço, o qual busca ocultar o efêmero, entre o homem e o além do homem, ou seja, o tempo humano, finito, e a negação deste, o tempo divino, ou o ilimitado¹⁷⁴. Esses sentidos, imprevisíveis em nosso código, podem fornecer ideias principais de leitura que se constituem ao longo de *Avalovara*.

Podemos ler, então, no romance de Osman Lins: uma metáfora da *continuidade* textual, um sinal gráfico *simbolicamente* engendrado, um caráter lúdico que se revela pelo *uso* especial das palavras na renovação da forma literária, uma metáfora *hermenêutica*, elementos *pluri-isotópicos* e uma *abertura* transformadora da matéria

¹⁶⁹ Como ensina a Professora Dr^a Elizabeth Hazin, o quadrado é, especialmente, caro à filosofia, sobretudo o quadrado dos opostos, que concatena proposições contrárias, contraditórias, subcontrárias e subalternas (ABBAGNANO, Op. Cit., p. 956). Mas, no caso de Osman Lins, trata-se de um quadrado mágico. Tipicamente, é mágico o quadrado que possui uma estrutura de permutação especial, oferecendo uma soma constante aos diferentes números escritos em suas linhas e colunas, de modo que, em cada uma destas, a soma permanece a mesma – por exemplo, os palíndromos que encontramos ao abrirmos os livros da Editora 34. Osman Lins cria o seu romance sobre um palíndromo cuja frase pode ser lida em vários sentidos: palíndromo numérico e semântico.

¹⁷⁰ NETO, Arnaldo Guimarães de Almeida. “O pacto demoníaco nos romances musicais de Osman Lins e Thomas Mann”. In: FARIA e FERREIRA, Op. Cit., p. 42-43.

¹⁷¹ NETO, Op. Cit., p. 43.

¹⁷² HAZIN, Op. Cit.

¹⁷³ É mais de uma dezena. HOUAISS e VILLAR, Op. Cit., p. 2690-2691.

¹⁷⁴ Para todas essas sugestões, ver: CHAVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10ª edição. Tradução de Vera da Costa e Silva (e outros). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1996, p. 876.

poética imbricando interatividade transformadora experimental. O romance de Lins é, assim, carregado de filosofemas concernentes a uma pluralidade de constelações filosóficas e hermenêuticas, as quais podem ser constitutivas de uma sensibilidade que focaliza uma estratégia semiótica de *interpretação* em um campo de imanência o qual enseja uma poética da *abertura* que se mostrará, especialmente, no âmbito ficcional do romance *Avalovara*, associada a nuances da poética de Osman Lins.

CAPÍTULO II – ABERTURAS CONSTITUTIVAS DO ROMANCE

AVALOVARA

Dada a constelação de ideias que Umberto Eco sustenta, pode-se falar na *abertura* que se encontra em toda obra de arte, apresentando-se dois sentidos, os quais oferecem limites opostos ao objeto artístico. Dado que, por um lado, as obras de arte se dão a uma múltipla variedade de interpretações, não podem tais obras ser *fechadas*, já que conglobam uma infinidade de leituras possíveis¹⁷⁵. Por outro, dado que a obra de arte seja um todo orgânico¹⁷⁶, pode-se dizer que ela possui uma unidade, já que apresenta uma consistência física individual estruturada, ou seja, passível de ser decomposta em relações¹⁷⁷. Assim, por um lado, como virtualidade de interpretações possíveis, a obra de arte possui uma extensão infinita, uma definitude exterior¹⁷⁸ em que se conglobam significados possíveis ao significante particular e, por outro, como todo orgânico, ela possui extensão determinada, ou, podemos dizer, uma definitude interior, que a torna um significante particular limitado¹⁷⁹. Dessa forma, inferimos que a obra de arte possui uma extensão que se dá em um encontro de opostos que se estendem ao finito da sua materialidade significante e ao infinito da sua virtualidade interpretativa.

Uma extensibilidade assim paradoxal faz lembrar, criticamente, o *livro de areia* que Borges recebe de um vendedor de bíblias¹⁸⁰. Esse, sem conseguir levar o narrador a comprar nenhuma das bíblias que carrega, acaba por chamar sua atenção para um livro, o qual, insolitamente, possui um número infinito de páginas, não apresenta começo, meio ou fim, nem, sequer, paginação sequenciada, embora seja univocado como objeto, ou seja, possua consistência física individual. Se pensarmos no romance de Lins,

¹⁷⁵ ECO, 2001, p. 67.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁷ Idem, ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 67.

¹⁷⁹ As noções de *significante* e *significado*, Umberto Eco se remete a elas, de acordo com as definições atribuídas a Saussure (ver: SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 25ª edição. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 79-84). Mas Eco não se detém nestas definições, pois as relaciona às noções de *língua* e *signo*, as quais são, para ele, incompletas e insuficientes, optando o pensador italiano pela perspectiva da tríade semiótica de Peirce (ver: ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução Pérola de Carvalho. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 1-10). Como Eco usa o termo *definitude exterior*, sugerido por Luigi Pareyson (ECO, 2001, p. 64-65), pensamos ser possível falar sobre uma *definitude interior* da obra de arte, sua materialidade enquanto *significante*. A propósito, a teoria da formatividade de Pareyson e a análise deste sobre o conceito de interpretação são fundamentais para o conceito de *obra aberta* de Eco (ibidem, p. 36). Ver: PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª edição. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁸⁰ BORGES, Jorge Luis. “O livro de areia”. Tradução Lúcia Morrone Averbuck. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999, vol. III.

Avalovara e o *Livro de Areia*, por um lado, assemelham-se, pois ambos não têm início nem fim, além de serem fragmentados¹⁸¹ e, por outro, esses textos diferenciam-se, já que Lins oferece um fundamento, um plano, princípios de composição, os quais lidam com a determinação e a indeterminação, conjugando-as, ao passo que o *Livro* de Borges encontra-se em contingência radical.

A preocupação de Lins, ao postular os fundamentos do seu romance, remete-se ao posicionamento de Umberto Eco, já que este procura encontrar uma maneira de fazer com que as páginas de *areia* de qualquer livro não caiam pelo chão quando o leitor o abrir para um ato de leitura interpretativa. Nesse sentido, Eco entende que uma virtualidade interpretativa pode ser rarefeita ao extremo, mas esse infinito virtual só é possível com o seu oposto, a finitude da obra, a ipseidade desta entendida como um todo residual, textualmente consistente e isotópico. Dessa forma, toda obra de arte é finita e infinita, de modo que se evite a absoluta contingência do livro de Borges.

Posta a articulação acerca destas dimensões da obra literária, sua dupla definitude, há de se refletir sobre a interação da obra de arte com o seu fruidor, sem o qual não é possível nenhuma interpretação. Nesse sentido, podemos dizer que a base da obra de arte é a *ambiguidade* advinda da transação entre indivíduo e estímulo estético. Dado que se entenda a *ambiguidade* como a pluralidade de significados que convive em, apenas, um significante¹⁸², esse conceito é fundamental para a obra de arte, já que o campo semântico evocado pela obra não se consome na referência ao *denotatum*, mas se enriquece a cada *fruição*¹⁸³. Este enriquecimento dá-se quando se articula a mensagem estética em termos de denotação e conotação, os quais transformam a obra em uma “sugestão orientada”¹⁸⁴.

¹⁸¹ Devemos à Professora Dr^a Elizabeth Hazin este comentário, que elucida um diálogo teórico e literário deveras fecundo.

¹⁸² Eco, Op. Cit., p. 22.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 84. O termo *fruição* implica um processo interpretativo que fornece perspectivas distintas à obra de arte sem que esta perca sua realidade enquanto obra. Por isso, “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (*ibidem*, p. 40). Grifos do autor.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 78. Umberto Eco fala de comunicação entre a mensagem estética e o seu receptor, tendo em vista o modelo de comunicação que prevê, à luz da teoria da informação, um remetente, uma mensagem, um canal, um destinatário, um código e a possibilidade do ruído (*ibidem*, p. 94-99), esquema este que é transposto para uma abordagem semiológica, com destaque para o processo de significação, que não é, meramente, matematizável, dado o papel do destinatário humano de preencher um significante com significados denotados e, sobretudo, conotados, o que é peculiar ao processo de geração de sentido, e não a uma mera sinalização codificada (*ibidem*, p. 110-111).

Nesse caso, não se trata de tomar a mensagem estética como uma estrutura¹⁸⁵, mas como uma expressão que pode ser usada de diversas formas pelo fruidor, já que este, ante uma expressão rigorosamente referencial, pode, a despeito da univocidade desta expressão, complicar a compreensão da mensagem com referências emotivas e, ante uma expressão de referencialidade relativa ao receptor, pode o fruidor conotá-la, superando as denotações que ela implica¹⁸⁶. É possível, então, que a mensagem se *abra* quando a sua referência é exata e quando é indefinida, mas, neste caso, a reação conotativa do receptor deve ser relacionada à expressão originária, de modo que se verifique se está tal expressão contida naquela reação. Dessa forma, podemos dizer que os fruidores podem fazer com que suas emoções transitem para a obra de arte, para a referencialidade desta, unívoca ou não, e elas, por sua vez, devem estar inclusas em tal referencialidade, isto é, “O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, em um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções”¹⁸⁷.

Vejam, por exemplo, o *Conto Barroco ou Unidade Tripartita*¹⁸⁸. Sabemos, no seu início, que um homem deseja executar outro que teve um filho com uma mulher a qual parece querer ajudar o primeiro a reconhecer sua futura vítima, que já é *ambígua*, pois se chama José, cujo primo, também, chama-se José, com segundos nomes distintos, Gervásio e Pascásio, respectivamente, enfatizando-se, ainda, a duplicidade por serem os primos muito parecidos. Toda esta parte é narrada em primeira pessoa com inclusão de diálogos diretos entre a mulher e o homem que deseja assassinar José Gervásio.

Terminada essa primeira cena, em primeira pessoa narra o assassino que ele se encontra em Congonhas, espreitando José Gervásio, o qual está prestes a chegar à igreja para se encontrar com a mulher, sendo que ela apontará quem é Gervásio, de modo que o assassino possa executá-lo. Surpreendentemente, lemos, na linha subsequente, a palavra *ou*, à qual se segue outra cena, distinta, na qual sabemos, pela narração em primeira pessoa do assassino, que este está próximo de um cortejo, em Ouro Preto, e, aí, a mulher mostra José Gervásio. Mais uma vez, lemos a palavra *ou*, à qual se segue outra cena, na qual sabemos encontrar-se o assassino, que narra em primeira pessoa, em Tiradentes, próximo à Igreja Matriz, na rua da prefeitura, no chafariz, e, aí, a mulher

¹⁸⁵ O termo *estrutura* está empregado no sentido de uma forma rígida e imodificável, independentemente das ações interpretativas, ou fruição, possíveis.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 76-77.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 83.

¹⁸⁸ LINS, 1966, p.139-161.

informa-lhe que José Gervásio costuma encontrar-se com outra mulher, mas, quando Gervásio não pode fazê-lo, em seu lugar, vai seu primo José Pascásio e a essa mulher entrega algum dinheiro.

Pensemos na ocorrência da palavra *ou*. Além de ser uma conjunção, entendamo-la como um conectivo. Nesse caso, trata-se de uma disjunção, sendo ela um conectivo lógico-semântico¹⁸⁹. Esse conectivo é, em si mesmo, *ambíguo*, já que pode ele ser interpretado de duas formas, quais sejam, por um lado, como uma disjunção exclusiva, onde se deve ler de “p” *ou* “q” que pode ser, exclusivamente, o caso que “p”, pode, também, ser, exclusivamente, o caso que “q”, mas não pode ser o caso que “p” e “q” e, por outro, o conectivo pode ser interpretado como uma disjunção inclusiva, onde se deve ler de “p” *ou* “q” que pode ser, exclusivamente, o caso que “p”, pode, também, ser, exclusivamente, o caso que “q”, e pode, ainda, ser o caso que “p” e que “q”. Dado que essa segunda interpretação do conectivo *ou* permite a inclusão da coocorrência dos termos em disjunção, trata-se de uma disjunção inclusiva de alternativas igualmente possíveis, pois as possibilidades de ocorrência dos termos em questão não os excluem mutuamente.

Assim, podemos entender que esse conto de Osman Lins exemplifica uma referencialidade *ambígua*, sendo que a sequência paginada da narrativa do conto implica disjunções inclusivas cujas alternativas são co-possíveis e, assim, dinâmicas, podendo avançar ou recuar, sendo elas passíveis de concatenação pela leitura interventora do fruidor. O conto de Lins é, então, uma demonstração de uma *estrutura*¹⁹⁰ que, em si mesma, é *ambígua* e, assim, torna-se expressão *aberta* para uma fruição leitora que intervenha no mundo de possibilidades dinâmicas da referência *ambiguada* no texto. Uma vez que tal *abertura* pode ser encontrada na toda obra de arte, podemos chamá-la de *abertura ôntica*¹⁹¹. Lins, inclusive, destaca esta *abertura* e a importância do conectivo *ou* para a leitura do conto. Explica o escritor que

Esta narrativa, composta de alternativas tríplices, opera-se no campo do possível. Sua mola central é a conjunção ‘ou’. Isto é: ali, nada se realiza. Ninguém chega a esse lugar preciso e

¹⁸⁹ TUGENDHAT, Ernest; WOLF, Ursula. *Propedêutica lógico-semântica*. 2ª edição. Tradução Fernando Augusto da Rocha Rodrigues. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 88-90.

¹⁹⁰ Ou seja, um construto passível de decomposição em partes (ECO, 2001).

¹⁹¹ O adjetivo se remete à *diferença ontológica*, que Heidegger estabelece, diferenciando o *ôntico*, relativo às particularidades que podem ser predicadas utilizando-se *ser*, ou ao *ser* nos entes, do *ontológico*, o *ser* tomado em si mesmo (HEIDEGGER, Op. Cit., pp. 34-41, parte I). No caso de Eco, a *abertura* é uma característica predicável ao ser da obra de arte, daí o caráter *ôntico*.

realiza tal ação específica. Há um elenco de possibilidades, de propostas. E o leitor poderá eventualmente escolher, nesse leque, uma infinidade de contos. Pedi, certa vez, a um professor de matemática que fizesse os cálculos. Segundo ele, o ‘Conto Barroco’ abriga nada menos que quatro mil e noventa e cinco contos possíveis¹⁹².

Lins identifica a partícula *ou* como uma conjunção, e nós como um conectivo lógico-semântico que, no caso do conto, opera uma disjunção inclusiva. Embora sejam denominações diferentes, pensamos que essa partícula, como o conectivo indicado, oferece, justamente, a articulação de alternativas interpretativas para a gama de possibilidades indicadas pelo escritor¹⁹³. Nessa lógica, é curioso vermos, também, uma escultura, “Unidade Tripartida”, do suíço Max Bill, a qual, além de ressoar o título do “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Lins, assemelha-se à estrutura lógico-disjuntiva do conto, pois ela traz um desdobramento que conjuga finito e infinito, por meio de uma geometrização do espaço de modo a multifacetar a obra. Este trabalho de Bill recebeu o primeiro prêmio de escultura na Primeira Bienal de São Paulo, em 1951¹⁹⁴. Não sabemos, contudo, se, de fato, Lins teve a intenção de se reportar à escultura¹⁹⁵.



Unidade Tripartida


¹⁹² LINS, 1979a, p. 253.

¹⁹³ Curiosamente, a simultaneidade é uma característica essencialmente renascentista (HAUSER, Op. Cit., p. 280-281).

¹⁹⁴ www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modelo1/construtivismo/max.bill/obras.htm

¹⁹⁵ Devemos à Professora Elizabeth Hazin a comparação inusitada entre o conto e a escultura, mas, embora seja propedêutica para uma perquirição no âmbito inter-artístico, não pudemos, infelizmente, burilá-la neste texto. A propósito, uma unidade tripartida é alusiva ao ideário cristão. Nesse sentido, para uma leitura que indica a simbologia cristã da Santíssima Trindade no conto de Lins, sugerindo uma comparação entre este texto e vitrais de uma catedral gótica, ver: TELES, Rosana. “Tradição e modernidade em ‘Conto Barroco ou Unidade Tripartita’”. In: FARIA e FERREIRA, Op. Cit., p. 245.

Em relação ao romance *Avalovara*, podemos dizer que ele é *aberto* no atinente ao espaço do texto. Esse espaço textual peculiar congloba um procedimento que caracteriza o romance, qual seja, a técnica de enquadramentos de encaixe, entendida como quadros nos quais se desenham outros quadros – representações de representações – os quais refletem sobre a própria obra, podendo denunciar a falência da mimese¹⁹⁶. Entendemos que esses enquadramentos podem, em princípio, dar-se, no romance, por meio da intertextualidade interna e intertextualidade externa. Pensamos que a primeira corresponde a processos de desdobramento especular ou construções de *abismo* tidas como um resumo intratextual ou uma citação de conteúdo, processo tal utilizado na construção do espaço, o que se pode ver no motivo do tapete, que é descrito em níveis diversos, ao ponto de esse objeto confundir-se com o texto¹⁹⁷, e a segunda refere-se a mecanismos de citação ou alusão do próprio autor a outros escritores, a obras de artes plásticas e musicais¹⁹⁸. Podemos dizer que o tapete, nesse sentido, é, fortemente, *abissal*, já que ele é descrito em todas essas instâncias, sendo que o narrador o descreve, os protagonistas o descrevem, quando descrevem a si mesmos no paraíso, e, por hipotipose¹⁹⁹, o código o simula. Nesse caso, pode-se citar o fragmento T5 do romance, onde Osman Lins suprime palavras para simular uma percepção virtual do estado danificado dos retratos que Abel está folheando²⁰⁰.

A propósito, há, em *Avalovara*, uma *ambiguidade* constitutiva por meio dos diversos pontos de vista expressos pelos narradores, cujos tipos, também, diferenciam-se, bem como a possível penetração deles no universo maior dos textos osmaniano. A personagem , por exemplo, pode ser entendida como um mecanismo de intertextualidade, uma vez que pode ela ser uma expressão gráfica do título de outro texto de Lins²⁰¹. Trata-se, neste caso, do conto intitulado *Um ponto no círculo*²⁰². Essa citação é parte de uma estratégia mais ampla, pois, como explica Ferreira, considerando o cenário, o enredo, acrescentando-se o episódio da morte em *Avalovara* e substituindo-

¹⁹⁶ FERREIRA, Op. Cit., p. 53.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 53-54.


¹⁹⁸ Ibidem, p. 53.

¹⁹⁹ A hipotipose pinta as coisas de uma maneira tão viva que faz de uma narração ou uma descrição uma imagem. É como se os fatos descritos fossem pintados como se estivessem diante dos olhos. Mostra-se o que se narra (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 223).

²⁰⁰ FERREIRA, Op. Cit., p. 158. Como ensina a professora Dr^a Elizabeth Hazin, há outro caso de hipotipose fascinante, no final do romance, já que, no último fragmento, as palavras são organizadas de maneira caótica, até os espaços entre elas sofrem modificação, tornando-se maiores em alguns casos, mas, ao término do trecho, as palavras voltam a se organizar.

²⁰¹ FERREIRA, Op. Cit., p. 105.

²⁰² LINS, Osman. “Um Ponto no Círculo”. In: LINS, 1966, p. 21-34.

se o motivo pictórico do quadro, no conto, pelo tapete, no romance, ambos os textos são semelhantes, em linhas gerais, de modo que o romance pode reproduzir o conto²⁰³. Essa reprodução ocorre como uma extensão do espaço diegético e discursivo, criados no conto, e o aperfeiçoamento, no romance, de alguns procedimentos colocados no primeiro, como a superposição de espaços pretéritos²⁰⁴. Podemos acrescentar que tal estratégia ampla é, filosoficamente, impactante no romance, dada a simbologia que oferece o símbolo .

Em *Avalovara*, o quadrado, a propósito, alude a uma relação íntima entre espaço e personagem e, assim, a um procedimento utilizado por Osman Lins. Tal figura geométrica faz parte do modelo palindrômico do romance e alude às molduras, as quais realizam enquadramentos, delimitando alguma cena ou algum aspecto e representam tentativas de acesso ao mundo. Pode-se dizer que os enquadramentos são processos verificáveis na produção osmaniana, como em *Nove, Novena, Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Encontram-se, também nessas obras, exemplos de reconstrução do estilo das obras de arte e do *layout* dos manuscritos medievais²⁰⁵.

Podemos encontrar, também, uma *abertura*, identificada por Osman Lins no seu entendimento acerca do espaço. Afirma Ferreira que “A questão da perspectiva na teorização de Osman Lins sobre o espaço narrativo, como se pode perceber, é de fundamental importância, na medida em que ele trabalha o espaço e a ambientação a partir do foco narrativo”²⁰⁶.

O autor cunha o termo *ambientação*, que é o conjunto de técnicas e recursos empregados por um escritor para provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Temos assim²⁰⁷: *ambientação franca*, que introduz o espaço por um narrador que não participa da ação, tal como é comum no romantismo e no realismo, mas cria

²⁰³ FERREIRA, Op. Cit., p. 205. Pode-se dizer, ainda, que tanto no conto quanto no romance, há uma alegoria da criação. No conto, a personagem deseja a imortalidade, o que é alcançado pelo artista ao escrever o conto (elucidação da Professora Elizabeth Hazin). A mulher que entra no quarto do hóspede compara-se com uma mulher de um quadro da alcova, figurada de perfil, a segurar um ramo florido, lembrando Ana da Áustria. Afirma a mulher que “Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar, com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal” (LINS, Op. Cit., p. 24). Esse desejo metafísico de permanência, de estatização imagética na pintura, estabelecendo um profícuo diálogo entre literatura e artes plásticas, alça uma dimensão especialmente estética e ética na paradigmática obra de Oscar Wilde (WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005). Ver, para um estudo acerca da representação da pintura nesse romance: BARBOSA, Sidney; CAVALCANTE, Maria Imaculada. *A relação entre pintura e literatura em o retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde*. In: OPSIS, Catalão, v. 9, n. 13, p. 155-175, jul-dez 2009.

²⁰⁴ FERREIRA, Op. Cit., p. 105-106.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 133.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 82-83.

²⁰⁷ LINS, 1976, p. 79-83.

essa técnica blocos descritivos vazios no fluxo narrativo; *ambientação reflexa*, que, evitando esse vazio, faz o espaço surgir por meio da visão de uma personagem incluída na trama, de modo que o narrador, em terceira pessoa, tem sua visão compartilhada com a da personagem, mas o espaço, introduzido por essa ambientação, incide sobre a personagem, tornando-a passiva; *ambientação dissimulada* ou *oblíqua*, que, ao contrário da anterior, exige uma personagem ativa, identificando-se, na personagem, espaço e ação, de modo que seus atos fazem surgir o que a cerca²⁰⁸. Essa última *ambientação* dá ensejo a certa configuração *aberta* das personagens, na medida em que elas identificam-se com o espaço e com a ação.

Osman Lins, a propósito, pondera que, em nossa época, o ponto de vista perspectívico, imposto pelo Renascimento como um sinal de glória e do orgulho humanos, entra em declínio que se reflete nas artes plásticas e no romance. Diferentemente, pode-se engendrar uma visão não perspectívica, o que, destaca Lins, não leva à eliminação do espaço. Assim,

Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço [...] Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança 'na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo' e que os criadores do Renascimento erigem em dogma²⁰⁹.

Em oposição ao espaço profano do Renascimento, cujas artes plásticas ressignificam, por exemplo, as ideias de figuratividade e profundidade, Lins propõe um espaço sacralizado, de viés medieval, espaço que pode ser entendido como uma *ambientação aperspectivística*, pois ele surge e desaparece na superfície do corpo da personagem que, por sua vez, traz descrições plásticas que roubam ao espaço ficcional sua função tradicional de palco para as ações²¹⁰, o que entendemos tornar *ambígua* a

²⁰⁸ Este conceito de ambientação pode ser vinculado ao de *paisagem sonora*. Ferreira mostra que as ambientações criadas no romance *Avalovara* têm os princípios básicos de consciência ecológica elaborada pelo *Word Soundscape Project*, sendo que linhas temáticas, como S (*A espiral e o quadrado*) e P (*O relógio de Julius Heckethorn*) trazem referências acústicas fundamentais, relativas à poesia, à música e a sons da natureza, às quais se contrapõem os ruídos metálicos, agressivos e altissonantes que interferem no relato e no enredo. Nesse sentido, ver: FERREIRA, Ermelinda. "Ecologia Acústica e Ecologia Literária: As Propostas de R. Murray Schaffer e Osman Lins". In: FARIA e FERREIRA, Op. Cit., p. 94-95. Talvez, esses ruídos constituam-se, produtivamente, no enredo, sem oposição, ensejando, então, forte dissonância acústica que se harmoniza contra a homogeneização e o manufaturamento dos sons.

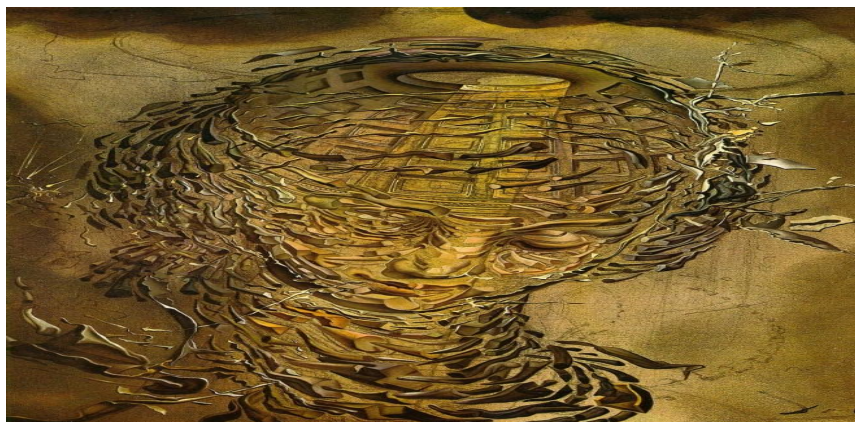
²⁰⁹ LINS, Op. Cit., p. 94.

²¹⁰ FERREIRA, 2005, p. 84-85.

relação entre corpo e espaço, dentro do conceito osmaniano de *ambientação oblíqua*. Outras artes são, então, proficuamente dialogadas em *Avalovara*, tais como a pintura, escultura, tapeçaria, o vitral, a fotografia associadas a motivos medievais e à lírica trovadoresca²¹¹, interação tal que *abre* o romance. Essas relações intersemióticas não se dão, apenas, no plano do significado do texto osmaniano ou na sua intertextualidade, mas, também, no atinente às técnicas utilizadas pelo escritor, as quais se refletem na composição das personagens.

As técnicas descritas por Ferreira, além de serem empregadas na pintura e música medievais e barrocas bem como nas vanguardas do século vinte, são utilizadas de modo a constituir as personagens femininas, à luz de um princípio, o qual, para nós, *abre* a interpretação das personagens. Trata-se do *princípio palindrômico*²¹², ou seja, composições nas quais se propõe um olhar *ambíguo*, desprovido de perspectiva e profundidade, que se opera na superfície e desliza em muitas direções simultaneamente, tal como se vê nas obras: *Cabeças Compostas*, de Giusepe Arcimboldo, *A Tentativa do Impossível*, de René Magritte, e *Cabeça Rafaelasca Estalando*, de Salvador Dalí.

Gostaríamos de destacar a última para a representação da ambiguidade, pois, nela, pode-se ver a explosão da representação realista da figura humana. Além disso, demonstrando tanto um espaço de ambientação aperspectivística quanto uma ambientação oblíqua, esta obra impõe uma transformação peculiar, na qual, explica Ferreira, o clássico retrato de um rosto feminino transforma-se em uma alegoria do feminino, assim como as personagens femininas osmanianas, as quais são deveras *palindrômicas*. Trata-se da obra *Cabeça Rafaelasca Estalando*²¹³:



²¹¹ Ibidem, p. 19.

²¹² FERREIRA, Op. Cit., p. 15.

²¹³ www.quadrosepinturas.com.br/pintura-reproduc-o-de-salvador-dali-cabeça-rafaelesca-arrebentada.html

Ferreira entende que essa possibilidade alegórica, alusiva o quadro, no texto de Osman Lins, pode se relacionar, também, à imagem arquetípica da mãe do autor transfigurada em atributos pessoais, como se pode ver, em *Avalovara*, nas personagens Gorda e Cecília. Nesse caso, a aproximação com a pintura, por meio do *princípio palindrômico*, complementa-se com a impossibilidade do olhar anamórfico²¹⁴. Nesse sentido, é importante dizer que uma experiência que marcou, fortemente, Osman Lins, foi o fato de nunca ter visto o rosto de sua mãe, Maria da Paz, que faleceu devido a complicações no parto do escritor. Embora houvesse uma suposta fotografia dela, o escritor nunca chegou a encontrá-la.

Argumenta Ferreira que essa ausência dá-se por meio da impossibilidade de se atualizar um *aqui e agora* da pessoa fotografada, seja no seu aspecto *aurático*, seja na invisibilidade da fotografia. Nesse caso, tanto a aura benjaminiana quanto a visibilidade do modelo por meio da aderência do referente à fotografia são negativas na relação de Osman Lins com o desaparecimento da fotografia materna. Dessa forma, podemos dizer que a poética osmaniana do simulacro faz-se, do ponto de vista do sujeito, pela negação da possibilidade de o autor vivenciar o valor de culto do rosto materno fotografado assim como o referente fotográfico de sua mãe.

Tal impossibilidade tornou-se profícua, já que engendrou uma possibilidade de representação literária fantasmagórica pautada sobre o *simulacro*, ou seja, a ausência da imagem feminina primordial resultou em uma *poética do simulacro*²¹⁵. Dessa forma, poderíamos dizer que essa poética faz-se, do ponto de vista do sujeito, pela *situação*²¹⁶ da impossibilidade de o autor vivenciar a originalidade do rosto materno fotografado assim como o objeto desejado, corpo querido, o modelo referido pela fotografia da sua mãe e, do ponto de vista da obra, faz-se tal poética pelo engendramento composicional de personagens femininas *ambíguas, abertas*, que escapam de estereótipos atribuídos à mulher. Podemos dizer que se encontram, assim, em Osman Lins, relacionados, intimamente, com a pintura, a fotografia e a vida do escritor, um princípio *palindrômico* e uma *poética do simulacro*, os quais são, literariamente, representados na construção *aberta* das personagens femininas.

A propósito, as personagens masculinas participam, também, do questionamento de papéis sociais dados, pois elas subvertem imagens petrificadas do masculino, como a

²¹⁴ FERREIRA, Op. Cit., p. 32.

²¹⁵ Ibidem, p. 32-33.

²¹⁶ Para nós, esse termo vem à colação, pois se refere à liberdade humana entendida como constitutiva dos limites ante os quais ela se encontra (SARTRE, 2001, p. 593-594).

personagem Abel, que é penetrada pela andrógina Cecília, como a denúncia da opressão, com a representação monstruosa de Olavo Hayano, que é um *Iólipo*²¹⁷, podendo-se dizer que tanto arquétipos femininos quanto masculinos são questionados pelo escritor²¹⁸.

Podemos, ainda, acrescentar outro mecanismo de Osman Lins, ou seja, o *efeito prismático*. Explica Ferreira que, embora *Avalovara* seja, eminentemente, narrado em primeira pessoa, o romance oferece uma constelação de narradores e, assim, sugere uma multiplicidade de vozes²¹⁹. Mais precisamente, tal efeito dá-se na medida em que a voz narradora onisciente, nos capítulos S e P, é decomposta ao atravessar os modelos triangulares da trama narrativa nos outros capítulos. Assim, ocorre a dispersão de foco, ou refração, em que os relatos passam a ser conduzidos pela visão das personagens-narradoras, o que leva à decomposição do ponto fixo da narrativa tradicional²²⁰.

O espaço diegético e o espaço discursivo são fundamentais para se levar em conta outro elemento da poética osmaniana, qual seja, a teoria da *animização* do espaço em relação às personagens a qual consideramos uma indicadora de *aberturas*. Essa teoria consiste em uma técnica de construção das personagens a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos que migram daqueles espaços para dentro dos corpos delas, tal como nos pode mostrar o quadro de Dalí. Dessa forma, as personagens mulheres, assim como os espaços, são receptáculos de elementos diversos em mutação²²¹.

Esse procedimento não se confunde com a construção *palindrômica* que aproxima as personagens à pintura de Arcimboldo, Magritte e Dalí, pois, nesse caso, encontra-se, às claras, a duplicidade das personagens, ao passo que, pela *animização*, está em jogo a heterogeneidade de elementos nos dois registros espaciais, imagético e discursivo, de modo que esses elementos estão contidos nelas, compondo-as e, assim, *ambigua*-as com o espaço. Enfatiza Ferreira que, para Osman Lins, não se trata, apenas, de uma substituição do corpo das personagens por essa heterogeneidade, mas de

²¹⁷ Lins, em seu romance, engendra a figura do Iólipo, que é um ser possuidor de dois rostos, sendo um desses, o verdadeiro, oculto, visto, apenas, na escuridão. Além disso, o Iólipo é estéril e esteriliza a mãe ao nascer. Não nascem mais do que seis iólipos em cada geração.


²¹⁸ FERREIRA, Op. Cit., p. 44.

²¹⁹ Ibidem, p. 106.


²²⁰ Ibidem, p. 106-107.

²²¹ Ibidem, p. 165 (como já destacamos, o quadro de Dalí é, nesse sentido, paradigmático).

acentuação da dificuldade e da arbitrariedade do gesto artístico, sobretudo o mimético²²².

Podemos dizer que, mais do que *ambiguar*, essa *animização*, a construção *palindrômica* e a *poética do simulacro* condensam-se na personagem , de maneira especial. Como a imaginação arcimboldesca, que conecta signos desprovidos de força evocativa, estabelecendo uma metáfora do nomear que é fiel à aporia do próprio ato de nomear, pelo qual só se nomeia uma coisa por meio de outra diferente dela, aquela personagem obtém esse mecanismo metafórico quando, por exemplo, descreve o seu próprio símbolo por meio do voo do pássaro, aproximando esse ser mais do desenho do que da escrita²²³. Essa metáfora, então, não seria uma comparação entre as personagens e os seres que as povoam, mas uma amálgama entre eles.

Ferreira utiliza a diferença estabelecida por Roland Barthes entre o sentido *óbvio* e o *obtusos*²²⁴ para apontar outro mecanismo na escrita de Osman Lins: o primeiro sentido repousa no nível informativo da comunicação e no nível simbólico da significação, e o segundo é o nível da significância, avesso à intelecção. O primeiro é da estrutura da linguagem, que pode ser duplamente articulada quer na sequência do discurso que pode ser recortada em palavras já dotadas de sentido, quer nas palavras que podem ser recortadas em sons e letras, unidades insignificantes. O segundo é o das artes visuais e possui uma estrutura diferente, pois tem, apenas, uma articulação que reúne formas as quais, recortadas ou isoladas, nada significam²²⁵. Assim, se, para Barthes, Arcimboldo transforma a pintura numa língua, dando a primeira uma dupla articulação, Osman Lins, para Ferreira, transforma a literatura em pintura, e, em ambos os casos, o sentido *obtusos* seria entrevisto, o que, no romance, daria o efeito de estranhamento já que as personagens seriam remetidas menos a uma imagem de pessoa do que à palavra física impressa no texto, em traçado, forma ou desenho²²⁶.

, desenhada quase como, apenas, um ponto dentro do círculo, já nos coloca ante tal estranhamento, uma vez que, com ela, torna-se presente um *ícone obtusos*, que se faz como um desenho, cuja articulação, contudo, relaciona-se aos sentidos do texto, quer sejam *óbvios* ou *obtusos*, levando a literatura a mais uma intersemiose com as artes visuais. Pensamos que a dinâmica da personagem é *aberta*, pois ela representa, em seu

²²² Ibidem, p. 176.

²²³ Ibidem, p. 174-176.

²²⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtusos: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

²²⁵ FERREIRA, Op. Cit., p. 169-170.

²²⁶ Ibidem, p. 171.

corpo, o espaço discursivo, ela é moldada como uma página em branco, constituída de palavras, de modo que seu corpo pode ser uma prosopopeia textual²²⁷, mas o espaço diegético também é, por ela, representado, já que seu corpo é completamente metafórico e autoreferencial, um texto que é englobado pela personagem que o habita²²⁸. Além disso, apesar das diferenças entre o corpo da personagem *W* e os corpos de Roos e Cecília, sendo que esses dois, respectivamente, conglobam cidades, espaços vazios, uma geografia física, marcadamente europeia, e cidades, espaços constituídos por seres viventes, em uma geografia humana marcadamente brasileira, há, entre eles, semelhanças, como a ruptura entre objeto e nome, a descrição hiperbólica, e o revestimento de carnes e adornos, uma metáfora, também, da própria narrativa ornamentada²²⁹.

A propósito, a personagem *W* é fragmentada no espaço, dado o seu corpo cindido, e no tempo, por ser nascida duas vezes. Também, ela é acentuadamente decorativa²³⁰. Assim, para nós, tal personagem, por seu halo metafórico, é, ainda, invisível, como se estivesse, sempre, sugerindo algo que não conseguimos ler. Essa falta pode ser parte do gesto de insubordinação quanto à representação tradicional do feminino, pois, em sendo a personagem metafórica e alegórica, ela não é, meramente, figurativa e realista, mulher que, então, não se resume ao olhar masculino²³¹.

Dado que a desmesura parece fascinar Abel²³², consideramos possível que ela seja uma alusão a sua própria maneira de escrever, ao ato de escrever o seu livro, *A viagem e o rio* e à escrita do romance *Avalovara*. Esta sugestão revela uma possível confluência de características aparentemente irreconciliáveis, pois se, por um lado, o escritor fascina-se com os ornamentos, por outro, na linha narrativa R, empreende ele um discurso político no qual a literatura é vista como uma representação socialmente simbólica, estando o escritor preso, “nas tripas de um cão”, mas podendo, de alguma forma, resistir. Nessa confluência, poderíamos ver a junção da literatura como denúncia, mas, também, sua vinculação ao propósito de renovação do romance, *abrindo-se Avalovara* a perspectivas teórico-literárias distintas.

²²⁷ Ibidem, p. 189.

²²⁸ Ibidem, p. 190.

²²⁹ Idem, ibidem. A propósito, Sandra Nitrini explica como essa narrativa ornamentada faz parte da estratégia de Osman Lins para revitalizar o gênero romance (NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987).

²³⁰ FERREIRA, Op. Cit., p. 196.

²³¹ Ibidem, p. 196.

²³² Ibidem, p. 193.

Todas essas *aberturas*, embora façam e(E)co à estrutura peculiar dos objetos artísticos, relacionam-se, também, à complexidade do texto artístico²³³. A seguir Iuri Lotman, em seu *A estrutura do texto artístico*, o conceito de linguagem inclui as línguas naturais, como o russo, o francês etc., as línguas artificiais, como as linguagens dos sinais convencionais (linguagem científica, sinais de trânsito) e as linguagens secundárias (o mito, a religião), as quais se sobrepõem ao nível linguístico natural. Essas últimas são, também, chamadas de sistemas modelizantes secundários, não apenas porque utilizam a língua natural enquanto material, mas, sobretudo, porque elas constroem-se sobre o tipo de linguagem, sem reproduzirem todos os pontos de vista das línguas naturais. Há objetos semióticos entendidos como sistemas construídos sobre o tipo das línguas naturais, tal como se vê com a determinação de ligações sintagmáticas e paradigmáticas na pintura, no cinema, nas artes, sendo que todos os modelos sobrepostos à consciência do homem podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários, já que essa consciência é linguística.

Por sua vez, o discurso artístico deve sua existência, explica Lotman, ao fato de representar uma estrutura de grande *complexidade* em relação à língua natural, de tal modo que uma estrutura artística *complexa*, elaborada a partir do material da linguagem, “[...] permite transmitir um conjunto de informações, cuja transmissão é impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente linguística”²³⁴. Eis que a questão da *significação* do texto artístico deve, portanto, considerar essa complexidade estrutural da arte, à luz de uma abordagem semiótica do texto artístico, estudo esse que não se afasta da significação social, do valor social e ético da arte e da literatura, já que a essência da abordagem semiótica é o estudo do que significa ter uma significação, do que é o ato de comunicação e do papel social deste.

No plano de expressão, a existência de um signo atomizado, isolado, é impossível, porquanto a materialidade deste realiza-se, primeiramente, por meio da organização de um sistema relacional determinado, de modo que a unidade entre significado e significante representa uma manifestação da inevitabilidade da inserção do *signo* em sistemas mais complexos. O semiólogo entende que a significação surge nos casos em que há, ao menos, duas cadeias-estruturas diferentes, pois, se houver um signo nelas, isto é, um cruzamento de duas cadeias de estruturas em determinado ponto

²³³ Devemos à Professora Elizabeth Hazin a construção heurística para ambiguar o vocábulo *eco* com o nome do filósofo italiano.

²³⁴ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978, p. 39.

comum, “[...] a segunda das cadeias, aquela a partir da qual se estabelece a correspondência, será o conteúdo e a primeira, a expressão”²³⁵. Isso transforma a formação do conteúdo e das significações em problemas de transcodificação, visto na literatura, pois as significações dos sistemas secundários podem organizar-se segundo meios próprios às línguas naturais e segundo meios de outros sistemas semióticos, uma vez que tais sistemas representam estruturas cuja base é a língua natural, mas, ulteriormente, eles podem receber estruturas complementares, como artística, ideológica, ética, dentre outras. Tendo em mente o *Avalovara*, seu discurso artístico pode ser entendido como semioticamente *complexo*, passível de transcodificação interartística e, como veremos, filosófica.

Além da poética do simulacro, do princípio palindrômico, da animização do espaço, tal complexidade singulariza-se mais, uma vez que, penetrando na obra poética do autor pernambucano, entendemos que esta, por um lado, assemelha-se ao *Novo Romance*²³⁶, apresentando, por exemplo, *Nove, novena*, recursos de descronologização, de desdramatização das estruturas narrativas, de duração do texto concretizada por meio de largos trechos narrativos, autorreflexivos, metanarrativos, além da presença de elementos geométricos e da despsicologização das personagens²³⁷, mas, por outro, a poética osmaniana não se reduz ao *Novo Romance*, já que ela apresenta recursos próprios, como descrições que se fazem por meio de uma atemporalização, um foco narrativo em visão aperspectívica, um eu atemporalizado e ubiquizado²³⁸, e determinada visão filosófica idealista e platônica, sendo que

Osman Lins não se limita a denunciar a reificação do homem atual e, praticando uma literatura idealista, procura integrar sua personagem na natureza e no cosmos. Daí a recuperação, em sua escritura, dos ornamentos, valorizados por estabelecerem ‘uma peculiar e característica relação de união entre o homem e

²³⁵ Ibidem, p. 78.

²³⁶ Também chamado de *anti-romance* (MOISÉS, Op. Cit., p. 30), termo este empregado por Jean-Paul Sartre no prefácio de *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute (NITRINI, Op. Cit., p. 39-40), o *Novo Romance*, embora tenha uma base, ainda, fenomenológica, é, esteticamente, diferente da literatura existencialista. Agradecemos à Professora Zênia de Faria por retificar a informação de que esse termo teria sido cunhado por tal filósofo. Diferentemente, explica a professora que o termo *anti-romance* data de 1650. Essas denominações acerca do romance, designando a poética de Osman Lins, podem refletir um auto-questionamento revolucionário, tanto no sentido de o texto osmaniano votar-se sobre si quanto no sentido da ruptura com modelos canônicos vigentes (ver: FARIA, Zênia de. “A Rainha dos Cárceres da Grécia: Metaficção e Mise En Abyme”. In: FARIA e FERREIRA, Op. Cit., p. 258-259).

²³⁷ NITRINI, Op. Cit., p. 267-278.

²³⁸ Ibidem, p. 268.

as coisas'. Daí também o fato de as personagens osmanianas não chegarem a se deteriorar²³⁹.

Comparando *Nove, novena* e *Avalovara*, Sandra Nitrini explica que se pode citar como recursos e procedimentos fundamentais destas obras “[...] a fragmentação das estruturas narrativas, o narrador geômetra (construtor), o aperspectivismo, a personagem-verbo, o ornamento plástico, a descrição cromática, a linguagem alegórica e a dimensão insólita”²⁴⁰. Dessa forma, especifica-se a poética de Osman Lins com tais recursos constitutivos de uma linguagem anti-ilusionista²⁴¹.

Ainda em relação à poética osmaniana, podemos, tratando especificamente do romance *Avalovara*, citar o fenômeno da duplicação do triângulo amoroso, já que Osman Lins burila as vozes e suas articulações, de modo a inseri-las em vários níveis superpostos, fazê-las soar em duetos, coros e visões, as quais oferecem

[...] uma constelação de narradores que faz supor uma multiplicidade de visões percorrendo o trajeto da narrativa. A reação entre esse tipo de técnica e a física óptica é estabelecida desde o início pelo autor, que defende uma analogia entre o tipo de narração usado em seu livro e o efeito prismático (atentando-se para o fato de que os prismas, em geral, são objetos triangulares)²⁴².

É importante diferenciar da *abertura* que ocorre em qualquer obra de arte outra *abertura*, que peculiariza a arte contemporânea. A primeira, que pode ser predicada como *complexa*, acontece em virtude do estímulo estético que o fruidor recebe e das respostas que este dá à mensagem. Deve-se, contudo, diferir desta o projeto comunicativo da *abertura* na arte contemporânea, já que, no primeiro caso, qualquer obra é *aberta*, na medida em que está disposta a uma fruição sempre renovada, independentemente da qualidade da referencialidade da mensagem, mas, no caso do projeto comunicativo, dado que o receptor pode fruir uma mensagem unívoca, com referencial rigoroso, ou uma mensagem plurívoca em si mesma, esta mensagem plurívoca é cara ao artista contemporâneo, já que este se torna consciente de realizá-la na forma, ou significante, que ele elabora tal como um projeto comunicativo ao qual ele se incumbe no intuito de comunicar uma mensagem plurívoca ao fruidor. Esta *abertura*

²³⁹ Ibidem, p. 269.

²⁴⁰ NITRINI, Sandra. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: HUCITEC; Fapesp, 2010, p. 163.

²⁴¹ Idem, ibidem.

²⁴² FERREIRA, Op. Cit., p. 106.

compara-se a um acréscimo de informação do qual o artista é ciente, relacionada ao sentido que o fruidor enseja²⁴³.

Dessa forma, podemos dizer que existe uma *abertura ôntica* como valor estético, que sempre é possível a qualquer obra de arte, e outra *abertura*, que chamaremos de *comunicativa*, enquanto projeto comunicativo conscientizado pelo seu criador ensejando uma mensagem ou expressão *ambígua*, a qual é própria da nossa contemporaneidade²⁴⁴, o que parece claro no caso de Lins, pois o autor é cômico ao estruturar seus textos de maneira ambígua e sugestiva.

Podemos dizer que a informação, tal como a mensagem *ambígua comunicativa* das poéticas contemporâneas, representa uma escolha que desordena o conjunto equiprovável da fonte, característica tal presente na *abertura ôntica*. Dado que, para a teoria da informação, seja importante o número de alternativas necessárias para um evento, a informação torna-se um valor de equiprobabilidade entre elementos combináveis, já que contam, para uma determinada informação, as alternativas co-possíveis, de modo que ela mede uma distribuição estatística uniforme na fonte, ou seja, a entropia.

Nesse sentido, Eco entende a entropia de um sistema como um estado de desordem em relação à ordem do sistema de probabilidades que tornam o sistema previsível. Podemos dizer que essa entropia pode ser dominada pelo código, uma vez que ele possui uma função organizadora enquanto sistema sobreposto à equiprobabilidade inicial²⁴⁵, pois, com ele, as possibilidades de combinação ficam limitadas, o que é fundamental para a transmissão de uma mensagem, haja vista uma relação dialética tal que, com a diminuição da informação da fonte, maior é a possibilidade de transmissão de uma mensagem, e, com o aumento da informação da fonte, menores são as chances de transmissão.

Isso posto, podemos falar em mensagem *poética* cujo universo encontra-se além do que o código prevê. Tendo, por exemplo, a língua portuguesa enquanto código, pode-se dizer que ela prevê um repertório de usos prováveis de regras sintático-semânticas consideradas pelo nosso sistema linguístico, mas, quando esse código é

²⁴³ ECO, Op. Cit., p. 92.

²⁴⁴ Esse projeto *comunicativo* se aproxima do modelo *semiótico* de comunicação, diferindo-se, contudo, da *filosofia da comunicação* elaborada quer por Apel (APEL, Karl- Otto. *Transformação da filosofia 2: o a priori da comunidade de comunicação*. 1ª edição. Tradução Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola 2000, Coleção Leituras Filosóficas) quer por Habermas (HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. 2ª edição. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008).

²⁴⁵ ECO, Op. Cit., p. 104.

poeticamente utilizado, a expressão resultante, ou mensagem *poética*, mostra certo uso não contemplado por esse sistema. Podemos, assim, dizer que o uso poético engendra uma desordem em relação à ordem habitual e previsível contida no código. A relação com o código é fundamental, pois, de um lado, o significado de uma mensagem é o que é denotado por um significante tal como o código estabelece²⁴⁶, mas, por outro, o destinatário humano é um ser conotador, o qual, diferente de uma máquina, não apenas recebe as denotações de significados a partir de um significante com base em um código dado, mas, além disso, trava relações de conotação, responsáveis pelo estabelecimento de subcódigos e léxicos específicos²⁴⁷. Dessa forma, podemos dizer que a mensagem *estética*, ou *poética*, não se reduz às previsibilidades do seu código, mas se enriquece à luz de relações conotativas elaboradas pelo seu fruidor.

Mas, se é possível estabelecer que só os artistas contemporâneos elaboram uma *abertura comunicativa* como um projeto estético conscientizado por eles, podemos sugerir, também, posturas em defesa da *abertura comunicativa* por meio da elucidação de procedimentos de construção poética elaborada por artistas, teóricos, estetas, filósofos, em determinado recorte que extrapola nossa contemporaneidade.

No texto que se intitula *Método de composição*, ou *Filosofia da composição*²⁴⁸, Edgar Allan Poe, por exemplo, mostra suas ideias acerca da composição em prosa e poesia, além de, sobretudo, apresentar o seu plano de escrita para a poesia *O corvo*²⁴⁹, no qual há, para o poeta, um primado do planejamento ante a obra escrita, na medida em que o plano é anterior às tentativas de escrita, as quais, por sua vez, são resultado do planejamento.

Nesse sentido, há, assevera Poe, uma tríade metodológica – sensação, tom/incidentes, combinação – que pode ser colocada em oposição a três posturas de autores que são criticadas por Poe enquanto erro metodológico. A primeira, quando, geralmente, em se tratando da construção de contos, uma história fornece uma tese aos artistas, ou esses se inspiram em um incidente contemporâneo, ou eles, simplesmente,

²⁴⁶ Estamos, aqui, usando o conceito de se relações semasiológicas, de acordo com o qual determinados símbolos designam determinados significados (ibidem, p. 113), tal como acontece na dinâmica estabelecida pelo código nas relações unívocas de significantes para significados.

²⁴⁷ Ibidem, p. 117-118. O termo *conotação* é empregado por Eco tal como se encontra em: BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 13ª edição. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 95-99.

²⁴⁸ POE, Edgar Allan. “A Filosofia da Composição”. In: BARROSO, Ivo. (Org.). *O “Corvo” e suas traduções*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

²⁴⁹ Idem, ibidem. Para a referida poesia, ver: POE, Edgar Allan. “The Raven”. In: FISHER, Benjamin F. (Org.). *The essential tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble Books, 2004, p. 24-27.

combinam uma soma de acontecimentos surpreendentes que devem formar a base da narrativa a se construir. Em segundo lugar, Poe critica escritores e poetas os quais, por vaidade, gostam sugerir que as suas composições nascem de uma espécie de frenesi sutil ou de uma intuição extática, comportamento tal que resulta na lacuna de artigos que pudessem contar, passo a passo, a marcha progressiva de uma composição. Em terceiro lugar, Poe entende que, na maioria das vezes, o autor não se acha em circunstâncias de retrogradar pelo caminho que o conduziu ao desenlace da sua obra, pois, em geral, as ideias perseguidas foram e esquecidas.

Essa reconstrução, Poe deseja realizá-la com sua poesia *O corvo*, uma vez que, afirma o poeta, essa é uma obra de conhecimento geral da qual ele pode desmascarar o *modus operandi* graças ao qual ela foi construída. Podemos observar que esse procedimento de explicitar regras de composição remete-se à poética clássica, em dois autores, Aristóteles, com sua *Arte poética*, e Longino ou Dionísio (ou Pseudo-Dionísio), com seu *Do sublime*, pois eles versam sobre os mecanismos literários para a obtenção de efeitos específicos.

Aristóteles, por exemplo, ao expor suas lições sobre a *tragédia*, afirma que ela cresceu, desenvolvendo os elementos que se revelaram próprios e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu natureza própria, graças às iniciativas de Ésquilo e Sófocles. A *tragédia*, assim como a *épica*, é constituída, explica o filósofo, de imitações metrificadas de seres superiores, sendo que a tragédia representa uma ação grave, de alguma extensão, completa, em linguagem exornada, ou seja, que tem ritmo, melodia e canto, cada parte com o seu atavio adequado, ou seja, algumas partes são executadas com simples metrificação e outras cantadas, com atores agindo e operando a *catarse* das emoções de pena e temor as quais são inspiradas por todo esse conjunto.

Para Aristóteles, é mister arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem lhe assistir, quem ouvir suas ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos, tal como ocorreria com quem escuta a estória de Édipo, pois, explica o filósofo, os sentimentos de temor e pena procedem, por vezes, do espetáculo, mas, por vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio do melhor poeta. Assim,

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao

seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições²⁵⁰.

Longino, por sua vez, afirma que, em se tratando de tratados de arte, requerem-se duas coisas: primeira, a definição do assunto; segunda, na ordenação, como e por quais métodos tal pode ser obtido. O autor propõe-se a falar sobre o *sublime*, o qual, surgido no momento certo, como um raio, tudo dispersa e manifesta a força do orador, não se tratando, apenas, de uma habilidade de invenção.

Longino afirma que se pode demonstrar o fato de que a natureza não costuma ser totalmente sem método, nem inteiramente fortuita, considerando a ideia de que ela constitui a causa primeira e o princípio modelar de toda produção, o que baliza a noção de que a genialidade seria um dom natural. Assim, “Sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio”²⁵¹.

Nesse sentido, pode-se, afirma o autor, falar acerca da natureza da linguagem do *sublime*, apontando cinco fontes mais capazes de gerá-la, diferenciadas nas mais inatas, as quais englobam o alcance de pensamentos sublimados e de emoção veemente e inspirada, e nas não-inatas, adquiridas, basicamente, pela prática, quais sejam, a moldagem das figuras de pensamento e das de palavras, a nobreza da expressão (incluindo-se, aqui, a escolha dos vocábulos e a linguagem figurada e elaborada) e a composição com vistas à dignidade e elevação.

Se tivermos em mente a filosofia da reconstrução da obra poética de Poe, podemos argumentar que ele, Aristóteles e Longino, a despeito das diferenças de época e formação, possuem uma abordagem semelhante, já que procuram esses autores explicitar regras e mecanismos pelos quais certos escritores conseguem passar a impressão que desejam: a *melancolia*, em Poe, a *catarse*, na *tragédia* explicada por Aristóteles, e a linguagem do *sublime*, em Longino.

Em outras palavras, esses autores não explicitam, apenas, o objeto dos seus discursos, mas, também, revelam por meio de quais artifícios é possível construí-los, além de esboçarem sequências as quais permitem uma noção de completude da obra de arte. Nesse sentido, Umberto Eco afirma ter sofrido sua experiência aristotélica decisiva

²⁵⁰ ARISTÓTELES, “Arte Poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 7ª edição. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 37.

²⁵¹ LONGINO, “Do Sublime”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, Op. Cit., p. 72.

ao ler a *Filosofia da composição*, texto em que, explica o filósofo italiano, Aristóteles nunca é mencionado, mas no qual o modelo do autor da *Arte Poética* está presente, formando um escândalo contra o inefável. Assim,

O escândalo desse texto – a *Filosofia da composição* – é que seu autor explica a regra mediante a qual conseguiu dar a impressão de espontaneidade, e esta é a mesma lição que nos vem da *Poética*, contra toda estética da inefabilidade. Esta lição aristotélica pode ser encontrada no *Sublime* do Pseudo-Dionísio, que de hábito é entendido como uma celebração do *je-ne-sais-quoi* estético²⁵².

Umberto Eco entende que o projeto de Poe consistia em mostrar a maneira pela qual um determinado efeito é mercê de uma organização estrutural do texto poético, pois “O projeto de Poe consistia em mostrar como o efeito de ‘uma intensa elevação da alma’ (a Beleza) se atinge ao preço de uma organização de estruturas [...]”²⁵³. Isso nos remete à metaficção²⁵⁴, tão inusitadamente elaborada em *Avalovara*, o qual se faz caudatário dessa poética que tenta explicar os mecanismos pelos quais o texto poético se organiza. Osman Lins mostra, contudo, literária e criativamente, o *modus operandi* do seu romance²⁵⁵ como elemento diegético fundamental, e não como uma reflexão teórica, exterior ao texto literário²⁵⁶. Assim, não apenas o escritor tem consciência da mensagem plurívoca que engendra, mas, também, possui-a seu texto, o qual se torna autoconsciente dos mecanismos que o fundamentam, de modo que seus leitores podem não se furtar ao conhecimento dos princípios do romance.

²⁵² ECO, 2003, p. 221. Nesse sentido, poderíamos, também, recuperar a estética medieval. Ver: ECO, Umberto. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredim. The United States of America: Harvard University Press, 1988. Ainda sobre esta possibilidade na estética medieval, mas em sentido amplo, ver: ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

²⁵³ ECO, 2003, p. 221.

²⁵⁴ Podemos, também, aludir a um poeta que ressoa em *Avalovara*, João Cabral de Melo Neto, o qual, em sua *Psicologia da composição*, expõe, em reflexão metaficcional, determinada preocupação com a criação passo a passo, sem conferir vez ao inefável. Assim, diz o poeta “não a forma obtida/em lance santo ou raro/tiro nas lebres de vidro/do invisível/mas a forma atingida/como a ponta do novelo/ que a atenção, lenta,/ desenrola/[...]”, em NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 63.

²⁵⁵ A filosofia de Edgar Allan Poe, embora explicita procedimentos formais da composição artística, pode ser, contudo, demasiadamente determinista, já que não confere vez ao indeterminado, ao contrário do que acontece com o romance de Lins e de outras propostas estéticas, como a do próprio Umberto Eco e a de Luigi Pareyson (devemos essa elucidação à Professora Dr^a Elizabeth Hazin).

²⁵⁶ Agradecemos à Professora Dr^a Zênia de Faria pela discussão acerca da metaficção, na qual ela enfatiza que, de fato, Osman Lins não se confunde com os autores arrolados por nós para falarmos sobre os mecanismos que tornam explícitos efeitos textuais determinados, porquanto estes, nos textos que escolhemos, teorizaram sobre esses mecanismos, diferentemente do autor brasileiro em seu romance, o qual não teoriza simplesmente, mas leva a literatura a um auto-questionamento que incorpora a teoria.

Nesse sentido, podemos seguir a indicação de Antonio Candido, à luz da qual pode *Avalovara* situar-se no âmbito de um questionamento rigoroso e profundo da literatura²⁵⁷. Sugerimos, como parte dessa indagação, que o romance enseje um diálogo profícuo com *duas constelações filosóficas distintas*, quais sejam, *uma crítico-semiótica e outra crítico-social*, as quais ensejam *reversibilidades* de leituras possíveis no romance, uma *abertura* especial, uma ambiguidade filosófica constitutiva do romance.

Leiamos alguns segmentos da linha narrativa S, *A espiral e o Quadrado*, e vejamos como, nela, pressupostos filosóficos são sugeridos ao leitor²⁵⁸. Ela inicia-se com uma referência às personagens do próprio romance, indagando o narrador, no fragmento S1, de onde elas surgem, buscando ele relações entre elas e o espaço da sala em que se encontram e apontando para o aspecto criativo do texto literário. Assim, afirma o narrador, acerca de tais personagens, que “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria”²⁵⁹.

É interessante notarmos que esse *texto*, referência ao romance, possui uma função heurística e diegética conscientizada pelo próprio romance, qual seja, a de desvendar e criar as personagens. Parece-nos que o narrador, em S1, sugere um espaço textual que dispõe de recontextualizações constantes e em movimento, as quais tenderão a delinear personagens, espaços e tempos, fronteirando-os. Há, dessa forma, uma conjunção importante de ideias para a apreciação dos limites e da criatividade do texto literário, sendo que o romance, na medida em que cria e desvenda personagens, é identificado como *texto*, ou seja, um espaço textual cujos contornos e personagens são marcados e, aos poucos, desvendados, sendo, pois, o romance o espaço vivo de personagens criadas e desvendadas no e pelo *texto*.

Osman Lins, a propósito, é deveras sensível à realidade do texto literário. Não apenas por seu esmero ao burilar sua escrita, mas, também, na relação entre literatura e outras artes, na tradução intersemiótica que busca a transposição do texto literário para o rádio, o cinema ou a TV. Adverte Lins que, diferentemente de textos sem preocupação formal, obras de autores como Machado de Assis, Guimarães Rosa e José de Alencar (poderíamos incluir a obra do próprio Osman, embora ele não o faça), nas quais se verifica um intenso trabalho com a escrita, não são, propriamente, traduzidas para

²⁵⁷ CANDIDO, Antonio. “A Espiral e o Quadrado”. In: LINS, 1973, p. 10.

²⁵⁸ Embora haja outras linhas e universos diegéticos que podem contextualizar tais pressupostos, ocupamos-nos da linha narrativa S e, mais sucintamente, da P.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 13.

outros meios semióticos, pois a transposição não veicula, dos textos, a literariedade. Assim, “De tais autores, fica, quando transpomos, o que não é literatura: o que, na obra, por mais interessante, atraente ou surpreendente, constitui o esqueleto ou o pretexto para a realização da obra literária, que, em última análise, é um *texto*”²⁶⁰.

Em *Avalovara*, não apenas os elementos do romance são desvendados aos poucos. Adverte o narrador, no fragmento S2, que o texto, tal como suas personagens, é, aos poucos, revelado. Nesse caso, uma diferença entre mapear e cartografar merece atenção, pois entre as cidades imaginadas vistas nos mapas e o trabalho cartográfico há uma diferença, já que elas

[...] não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha de papel. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio?²⁶¹

O narrador apresenta, pois, um princípio que se refere à realidade constituída imaginariamente. Embora enseje a construção de continentes imaginários, espaços irrealis e fictícios, topografias ilusórias, essa realidade possui a consistência de se constituir sem relação de designação, ou sem se relacionar a um referente fora do texto, já que essa realidade constitui-se enquanto tal sobre a folha de papel. Como um viajante advertido, o leitor deverá estar atento à realidade assim constituída, cujo princípio, tal como entendemos, é que existe uma consistência na ficção na medida em que esta assume realidade *autorreferencial*. Esse princípio encontra seu *fundamento* nas figuras do quadrado e da espiral, pois o narrador apresenta a primeira como o âmbito do romance e a segunda como a força motriz deste²⁶². A propósito, a espiral, já que é ilimitada, torna-se aberta²⁶³, e o quadrado, fechado²⁶⁴, confere um caráter humano de finitude criativa ao romance.

O narrador diz que as cidades verdadeiras dão consistência àquelas sonhadas²⁶⁵. A noção de *consistência* é, logicamente, forte, pois indica ausência de contradição, isto é, uma inter-relação entre elementos regidos pelo princípio de identidade. Em relação às cidades vistas nos mapas, há uma consistência que advém da realidade autorreferencial

²⁶⁰ LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977, p. 62.

²⁶¹ LINS, 1973, p. 15.

²⁶² *Ibidem*, p. 19.

²⁶³ *Ibidem*, p. 18.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 14-15.

a qual, contudo, não é, meramente, lógico-semântica, nem assegura, à obra, como um todo, aquele princípio, já que é esta constituída por componentes literários, personagens, enredo, tempo, relações passíveis de ser desveladas, criadas e ambiguadas, e, no caso da personagem *S*, há uma forte relação com a filosofia oriental²⁶⁶, possibilidades estas que perpassam o romance.

As figuras geométricas que fundamentam o princípio de autorreferência – as quais não são estanques, pois o movimento em espiral gira sobre os quadrados menores, sendo, assim, estes, ciclicamente, retomados – não são, simplesmente, dadas, porquanto é decisão do narrador onde interromper a espiral²⁶⁷, imposição dos limites da figura²⁶⁸ e a escolha do quadrado como sinal de finitude e âmbito do romance²⁶⁹. Elas constituem possibilidades básicas de interpretação do romance, vinculadas ao princípio de autorreferência, contextualizadas, assim, nos fundamentos da obra, os quais determinam a disposição dos temas dados a ler e o sentido espiralado destes²⁷⁰.

O *plano* do romance, trama pela qual surge a frase latina palindrômica, é fornecido pela história do comerciante Publius Ubonius e seu escravo Loreius contida, também, na linha *S*, já no fragmento 5²⁷¹. Aquele, para libertar o escravo, requer que este encontre uma frase capaz de representar a imutabilidade do divino e a mobilidade do mundo, podendo, então, ser a frase lida em múltiplas direções, de modo que estas não derroguem a identidade nem o significado dela. Tal frase deve, também, representar a mobilidade do mundo pela possibilidade de criar outras palavras a partir das letras que a constituem e pelas direções possíveis de leitura. Loreius encontra a frase SATOR AREPO TENET OPERAS ROTA²⁷², que garantiria (ou garante) sua liberdade e que será usada contra ele, impedindo-o de se tornar, efetivamente, livre, o que, ao final, custará a sua vida, mas, assim, possibilitará o plano do romance²⁷³.

A linha *S* é, fortemente, metaficcional, pois apresenta o *princípio* do romance, a *autorreferência*, os seus *fundamentos*, a espiral e o quadrado, e o *plano* da obra, as

²⁶⁶ HAZIN, 2010.

²⁶⁷ LINS, Op. Cit., p. 19.

²⁶⁸ Ibidem, p. 17

²⁶⁹ Ibidem, p. 18-19.

²⁷⁰ Ibidem, p. 54.

²⁷¹ Ibidem, p. 23.

²⁷² Ibidem, p. 32.

²⁷³ Interessante o fato de o escravo Loreius cometer suicídio (ibidem, p. 42), pois esse é o ponto final de sua afirmação do seu para-si, arriscando a sua vida ao revelar a frase palíndroma à cortesã Tyche (ibidem, p. 42), o que o coloca na posição de senhor, já que o reconhecimento como consciência independente requer que se coloque a vida em risco (HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – parte I*. 3ª edição. Tradução Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 129), invertendo, assim, sua relação com Publius Ubonius. Trata-se, portanto, de uma inversão dialética, contra a posição do senhor.

letras da frase encontrada pelo escravo, as quais, dispostas sobre os quadrados menores, indicam os temas do romance, os quais, por sua vez, serão repetidos de acordo com o movimento da espiral. Nesse sentido, o princípio, os fundamentos e o plano são elementos de possibilidades de recontextualização das componentes que aparecem ao longo das narrativas.

Sendo o princípio do romance a autorreferência, ele aponta para uma forte relação com a *semiologia*. Umberto Eco defende a busca pelo sentido literal²⁷⁴, uma vez que se queira focar a liberdade de interpretação. Prossegue o autor, afirmando a necessidade de se focar a *intenção* do texto, que não coincide, necessariamente, com a intenção do leitor, nem com a do autor²⁷⁵. Para se focar a *intenção* textual, deve-se distinguir entre interpretação semântica, pela qual, diante da manifestação linear do texto, o destinatário preenche-a de significado, e interpretação crítica, pela qual o destinatário procura explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir as interpretações semânticas²⁷⁶. Trata-se, neste caso, de uma explicitação de por que um texto permite ou encoraja interpretações múltiplas.

A interpretação crítica recai sobre a previsão que o texto faz do leitor. Dado que o autor se refere a uma série de competências que conferem conteúdo às expressões do texto, o autor prevê, em suas estratégias textuais, um leitor-modelo com quem partilharia do mesmo conjunto de competências referidas no texto, capaz, portanto, de cooperar para a atualização textual, podendo ler tanto semântica quanto criticamente²⁷⁷. Essas competências são construídas por estratégias múltiplas, como a escolha de uma língua, de um tipo de enciclopédia, de um patrimônio lexical, estilístico, sinais de gênero, campo geográfico, e, às vezes, o próprio texto institui o leitor-modelo, revelando o que o leitor deve encontrar, como deve se comportar, de modo que o ato de ler não coincida com um estado de espera, já que coloca o texto em movimento, construindo-o²⁷⁸.

Tanto a interpretação crítica quanto a cooperação textual resultam em certa postura teórica que busca descrever e explicar as condições internas, nos textos, de produção de sentido, respaldando-se, então, tais interpretações na autorreferência das obras, na medida em que o texto é tomado como parâmetro de interpretações legítimas,

²⁷⁴ ECO, 2000, p. 9.

²⁷⁵ Ibidem, p. 7.

²⁷⁶ Ibidem, p. 12.

²⁷⁷ Idem, ibidem.

²⁷⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979, p. 58-59.

ou, como deseja Eco, na medida em que a condição de falsificação de interpretações é a intenção do texto, sendo esta concebida como a confirmação de uma interpretação acerca de uma passagem textual em passagens diferentes do mesmo texto²⁷⁹.

À luz desta teoria semiótica, podemos dizer que *Avalovara* se torna fortemente *autorreferencial* devido à linha narrativa S, pois esta *guia* o leitor empírico, o qual deve ter como parâmetro os *fundamentos* do romance, ou seja, a espiral e o quadrado, além do *princípio* e do *plano* da obra.

As relações entre o romance e pressupostos semióticos podem tornar-se, enfim, mais claras quando consideramos a poética do quadrado mágico e Anton Webern, na linha narrativa P, *O Relógio de Julius Heckethorn*. Umberto Eco, no livro *Obra aberta*, cita uma carta de Webern a Hildergard Jone na qual aquele compositor afirma ter encontrado uma série, doze sons, que já continha, em si mesma, uma quantidade de relações internas, referindo-se ele a um quadrado e a um palíndromo²⁸⁰, e essas figuras, tal como dispostas na carta, são as mesmas utilizadas por Osman Lins. Parece, a propósito, ser possível supor que Webern, na conferência de 1932 intitulada *O caminho para a composição em doze sons*, quando citou o quadrado e o palíndromo, já estaria empenhado no *Concerto para nove instrumentos Op. 24*²⁸¹.

A espiral é, também, mencionada por Webern, sendo modelo para a sua composição²⁸². Ela é apresentada com ilustrações e representações visuais, aspecto notado por Igor Stravinsky, que se refere à música de Webern como uma espiral, opinião essa com a qual concorda o próprio Webern, tal como se pode notar pelo gráfico utilizado por este compositor para identificar a forma espiralada do *Concerto Op. 24*²⁸³. Assim, tendo Lins e Webern o mesmo modelo de composição, este imputa, nas suas obras, aspectos semelhantes, como a ruptura com a linearidade tradicional.

É, também, interessante notar que a técnica dodecafônica é utilizada tanto por Webern quanto pela personagem de Lins, Julius Heckethorn. O uso dessa técnica sugere intertextualidade entre *Doutor Fausto* e *Avalovara*, pois a personagem de Thomas Mann, Adrian Leverkühn²⁸⁴, e a de Lins utilizam o sistema dodecafônico e a mesma técnica de composição serial, têm suas composições detalhadamente referenciadas nos textos e, para ambos, o papel alusivo da música atonal pode situar-se como alegoria do

²⁷⁹ ECO, 2000, p. 16.

²⁸⁰ ECO, 2001, p. 126.



²⁸¹ NETO, Op. Cit., p. 44.

²⁸² Ibidem, p. 45.

²⁸³ Ibidem, p. 46.

²⁸⁴ Ver: MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

espírito autodestrutivo inerente ao nazismo e à ditadura militar²⁸⁵. Assim, pode-se dizer que “A frase palindrômica, em si, provoca, tanto no compositor como no autor, interrogações sobre o espaço e o tempo que parecem fundamentais para a renovação da arte a partir de uma nova percepção do mundo na modernidade”²⁸⁶.

Abel e  são perpassados pelo tempo cronológico e pela poética do tempo ínsita do engendramento do romance: no primeiro caso, podemos falar de datas aproximadas, como 1966, quando os amantes se conhecem, ao longo do qual se encontram e no qual são assassinados por Olavo Hayano, cronologia esta complexa, já que o tempo cronológico é apresentado em subterfúgios no romance²⁸⁷; no segundo, além de, obviamente, as linhas narrativas que compreendem tais personagens serem, como as demais, caudatárias do quadrado e do movimento em espiral, estas duas figuras engendram uma poética do tempo constitutiva do romance e presente, também, no relógio de Julius Heckethorn, artefato este cuja história é relatada na linha narrativa P e que pontua o encontro final entre  e Abel.

É impactante notar que o relógio já é citado no primeiro segmento da primeira linha narrativa, que inicia o romance, em R1, quando Abel faz menção a “Um relógio na sala e o rumor dos veículos”²⁸⁸, sendo, também, mencionado no último segmento da última linha narrativa, N2, narrando-se, aí, tanto que “[...] a armação de Julius Heckethorn vai formando a seqüência a harmonia [...]”²⁸⁹, quanto que “[...] falha no relógio o penúltimo grupo da seqüência [...]”²⁹⁰. Esta falha foi prevista por Heckethorn, o qual, assim, introduz o princípio do imprevisto e do aleatório, inerente à vida²⁹¹, de modo que “[...] haverá momentos em que o penúltimo grupo de notas, chegando a hora de soar, não soa; inversamente, às vezes dá um salto, soando com uma hora ou duas de antecedência”²⁹². Esse fator de imprevisibilidade mostra que a Ordem é passível de ruptura e que um pormenor pode impedir ou rematar harmonias²⁹³.

Podemos dizer, assim, que o romance *Avalovara* é constituído por uma reflexão *metaficcional* que revela seu *modus operandi* geral, sua forma, seu enredo, seus temas

²⁸⁵ NETO, Op. Cit., p. 31.

²⁸⁶ Ibidem, p. 47.

²⁸⁷ DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de 'Avalovara', de Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 126-128.

²⁸⁸ LINS, Op. Cit., p. 13.

²⁸⁹ Ibidem, p. 411.

²⁹⁰ Ibidem, p. 412.

²⁹¹ Ibidem, p. 347.

²⁹² Ibidem, p. 359.

²⁹³ Idem, ibidem.

etc., sugerindo-se uma *crítica semiótica* preocupada com os mecanismos textuais que engendram as possibilidades de leitura do texto poético, sendo que os pressupostos desta crítica estendem-se para linhas narrativas distintas e para universos diegéticos diferentes.

Em se tratando da outra constelação de pressupostos filosóficos, podemos ler, também, um aspecto *crítico-social* em *Avalovara*²⁹⁴. Há, neste romance, uma linha narrativa, R, na qual a relação do escritor com a sociedade sugere pressupostos diferentes daqueles vistos em S e P. Em tal aspecto crítico-social, a interação entre \mathfrak{O} e Abel é fundamental, visto que, dialogando e interagindo com ela, reflexões desestabilizadoras sobre a literatura e a sociedade são proferidas²⁹⁵. Abel refere-se a um gozo literário que resulta do fato de as narrativas simularem a conjunção de fragmentos dispersos²⁹⁶. Ele está ciente de que vive em um contexto social opressor, tal como explicita a \mathfrak{O} , dizendo-lhe que “A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo”²⁹⁷. O escritor opera, contudo, uma reação à *opressão*, pois deseja ele cifrar e decifrar coisas, investigando camadas do real que se manifestam em raros instantes²⁹⁸, os quais, portanto, serão instantes diferentes da ubiquidade da opressão, textos que não são, necessariamente, escritos e podem desvelar o segredo do estar no mundo do escritor²⁹⁹.

Abel trabalha em um livro, *A Viagem e o Rio*³⁰⁰, que trata do tempo mítico e de suas relações com a narrativa³⁰¹. Mas sabe o escritor que a opressão infecciona o mundo – é uma doença³⁰² – e, assim, Abel deseja conquistar uma afinação entre a linguagem e as faces do real veladas, sem nomeação, abrigadas da linguagem. Podemos dizer que Abel, portanto, engendra uma reflexão poética que deve transparecer o que não é nomeado, o que não alcança expressão, faces selvagens e, tal como ele diz, livres da linguagem e do conhecimento³⁰³, as quais podem, contudo, tornar-se expressões radicalmente interditas e veladas pela opressão.

²⁹⁴ Não pretendemos, é claro, sulcar o aspecto crítico-social do romance, mas, apenas, apresentar uma possibilidade interpretativa nesse aspecto.

²⁹⁵ Não apenas nessa linha, mas também em outras, como em “O”, reflexões assim podem ser lidas. Ocupar-nos-emos, contudo, apenas da linha R.

²⁹⁶ Idem, p. 27.

²⁹⁷ Ibidem, p. 28.

²⁹⁸ Ibidem, p. 62.

²⁹⁹ Ibidem, p. 64.

³⁰⁰ Ibidem, p. 36. (É por meio da fala de \mathfrak{O} que tomamos conhecimento acerca do livro de Abel).

³⁰¹ Ibidem, p. 182.

³⁰² Ibidem, p. 221.

³⁰³ Ibidem, p. 223.

O confronto entre a literatura e a sociedade torna-se mais intenso na reflexão de Abel quando ele explica que um projeto literário pode se assemelhar à gramática dos opressores, na medida em que tal projeto seja pouco comprometido com o tempo histórico³⁰⁴, porquanto, dessa forma, escapa ao projeto a estrutura dilemática na qual o artista se encontra, ou seja, o contexto vivido tanto pela personagem, Abel, quanto por sua amada *Amor* (e pelo escritor, Osman Lins), a opressão como dilema. Eis que

– Sob a opressão, os atos mais simples – comprar um selo postal ou alegrar-se – são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto³⁰⁵.

A opressão é, então, historicamente situada, com a qual um projeto literário pode se comprometer superficialmente, mas no qual se imiscuem, *dilematicamente*, o escritor e sua obra. Assim, diz Abel:

– Pode-se supor que um projeto literário pouco comprometido com a superfície do real – e portanto com o tempo histórico – não contradiz, em princípio, a gramática dos opressores. No nível em que indaga e se organiza, seguiria o seu curso naturalmente e sem dilemas³⁰⁶.

Abel não pretende seguir tal gramática, nem tomar a falsa consciência de que se poderia viver sem os dilemas da opressão em que vive, desejando, ao contrário, dar continuidade ao seu ato de escrever na medida em que há uma *incompatibilidade* entre o escritor e o seu tempo. Assim, o escritor engaja-se, situando seus textos em âmbito de crítica e recusa da opressão, sendo, pois, a literatura uma mediação entre a incompatibilidade do escritor e o mundo histórico soturno denunciado como repressor. Explica Abel:



– Avesso à indiferença – da qual desconfio – e fazendo da minha incompatibilidade com os tempos que passam uma espécie de justificativa para o exercício continuado (e, posso dizer, desesperado) deste ato suspeito e pouco oficial de escrever, continuo ordenando meus artefatos de letras. Procuo entrever e nomear um fragmento do que faz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História – dissonante, sem integração possível –, em

³⁰⁴ Ibidem, p. 318.

³⁰⁵ Ibidem, p. 304.

³⁰⁶ Ibidem, p. 318.

uma de suas manifestações mais soturnas. Um quisto: cáustico e arbitrário³⁰⁷.

Abel e  encontram-se num contexto indubitavelmente ditatorial. Podemos, curiosamente, identificar algumas datas no romance: ao final, ele traz as indicações 1969/1972³⁰⁸; além disso, os encontros entre Abel e  e o assassinato deles por Olavo Hayano datam de 1966. Todas essas datas são relevantes³⁰⁹: em 1966, houve uma rearticulação da oposição ao regime ditatorial brasileiro³¹⁰; em 1969, Costa e Silva, no poder desde 1967, sucessor de Castelo Branco, sofreu um derrame, grupos de esquerda começaram a sequestrar membros do corpo diplomático estrangeiro trocando-os por prisioneiros políticos, a junta militar no poder criou a pena de banimento do território nacional a todo brasileiro que se tornasse inconveniente, nocivo ou perigoso à Segurança Nacional, e estabeleceu-se a pena de morte para os casos de guerra subversiva³¹¹; ainda, em 1969, o Alto Comando das Forças Armadas escolheu o general Emilio Garrastazu Médici para presidente, que, delegando a seus ministros o exercício do governo, ensejou um comando presidencial dividido no período talvez mais repressivo da história brasileira³¹²; e, em 1972, o chamado “milagre econômico” já deixava claro existirem vários pontos vulneráveis, sendo que, por exemplo, 52,5% da população economicamente ativa recebia menos de um salário mínimo, e 22,8% recebia entre um e dois salários, efeito da concentração de renda, embora houvesse certa expansão das oportunidades de emprego nas regiões urbanas³¹³. De qualquer forma, todo este período é contemplado pelo golpe iniciado em 31 de março de 1964, que foi aplicado com o intuito, aparente, de livrar o Brasil do comunismo e de restaurar a democracia³¹⁴, resultando, em verdade, na violação de princípios básicos de democracia³¹⁵ e no aprofundamento do “capitalismo selvagem”³¹⁶.

³⁰⁷ Ibidem, p. 328.

³⁰⁸ Ibidem, p. 413.

³⁰⁹ Como ensina a Professora Dr^a Elizabeth Hazin, não é interessante forçar, em *Avalovara*, o contexto que as datas designam. Assim, desejamos indicar tais fatos históricos, pois eles coincidem, de alguma forma, com o romance.

³¹⁰ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 1^a edição, 1^a reimpressão. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 263.

³¹¹ Ibidem, p. 265

³¹² Ibidem, p. 267.

³¹³ Ibidem, p. 269.

³¹⁴ Ibidem, p. 257.

³¹⁵ Idem, ibidem.

³¹⁶ Ibidem, p. 269. O intuito de livrar o país do comunismo já era resultante de um alinhamento da pauta política nacional com a ideologia de grupos capitalistas antidemocráticos.

Neste contexto³¹⁷, o ato de escrever de Abel pode revelar o *inconsciente político* das relações sociais nas quais ele (e Osman Lins) encontra-se. Dado que, tal como Marx expõe, a história ininterrupta de todas as sociedades é a do opressor, homem livre, patricio, senhor, mestre da corporação, contra o oprimido, escravo, plebeu, servo, artífice assalariado³¹⁸, Fredric Jameson propõe o conceito de *inconsciente político*, já que tal realidade histórica, reprimida e oculta, deve ser levada para a superfície do texto³¹⁹. Argumenta o filósofo que devemos buscar um modelo hermenêutico novo que seja *imanente*³²⁰, isto é, que estabeleça a primazia da literatura como ato socialmente simbólico em relação a outros códigos de interpretação ou de não-interpretação. Essa análise não identificará a História com referência a um contexto externo, nem com um texto entre outros, mas a compreenderá como o “Real” ou a “causa ausente”, acessível, tão-somente, sob a forma textual³²¹.

Nessa manifestação, o termo *mediação* é fundamental. Explica Jameson que esse conceito é, classicamente, definido como o estabelecimento de relações entre a análise formal de uma obra de arte e o seu chão social ou base econômica do Estado político³²². Tal conceito é crucial para qualquer crítica literária que procure evitar o aprisionamento em formalismos³²³, pois, com a *mediação*, o texto pode ser *aberto* para relações extratextuais, de modo que não se afirme, necessariamente, uma identidade entre o campo de relações sociais do capitalismo tardio e o campo de relações formais e estruturas verbais das obras literárias, mas se estabeleça, isto sim, uma continuidade entre esses campos de relações, de modo que a linguagem na obra literária seja uma solução ou resolução simbólica das experiências do mundo da vida cotidiana³²⁴.

Como nos indica Abel, se, por um lado, a força gravitacional da opressão não oferece trégua, impondo-se sobre todos os comportamentos³²⁵, o texto literário pode

³¹⁷ Sofremos, até hoje, com esse contexto ditatorial. Muitos, ainda, estão desaparecidos, desde o contexto opressor da ditadura brasileira e sua franca violação dos direitos humanos e democráticos, tais como Honestino Guimarães (1973), Maurício Grabois (1973), Stuart Angel (1971), dentre outros, além das mortes relacionadas, acintosamente, a supostos suicídios, os quais não se fundamentam, como o caso do jornalista Vladimir Herzog (1975), assassinado nas dependências do Destacamento de Operações e Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) em São Paulo.

³¹⁸ MARX, Karl. *Textos filosóficos*. Tradução Maria Flor Marques Simões. São Paulo: Editorial Estampa, 1975, p. 131.

³¹⁹ JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 18. (Série Temas, Volume 31).

³²⁰ *Ibidem*, p. 20.

³²¹ *Ibidem*, p. 32.

³²² *Ibidem*, p. 35.

³²³ *Ibidem*, p. 38.

³²⁴ *Idem*, *ibidem*.

³²⁵ LINS, Op. Cit., p. 221.

realizar, por outro, uma *resistência*, pois, relacionando-se com a opressão, pode ele, ao mesmo tempo, denunciá-la, *mediando*, assim, a literatura a incompatibilidade entre o escritor e a própria opressão.

Há, porém, escritores que se mostram indiferentes, já que ignoram a surdez e a brutalidade. Essa postura não indica outra coisa exceto uma denúncia do caráter *ideológico* deles, pois, tal como afirma Abel, “[...] obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer”³²⁶. Isto posto, podemos dizer, junto com Abel, que o conceito de *pureza, criatividade, indiferença*, dentre outros, entendidos como uma elevação da condição histórica em que se contextualizam autor e obra, são questionados, porquanto se tornam, simplesmente, disfarces da cumplicidade com a opressão. A obra de arte, assim, é historicamente dilemática. Daí, a postura de Abel, segundo a qual

A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas de um cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos”³²⁷.

O termo *ideologia*, deveras profícuo na literatura filosófica, é apresentado por Zizek em uma abordagem hegeliana, de modo a fixar três relações distintas entre si, mas que são, ao mesmo tempo, conceitos pelos quais aquele termo pode ser compreendido, quais sejam, a ideologia *Em-si*, *Para-si*, e *Em-si e Para-si*³²⁸. No primeiro caso, o filósofo define *ideologia* como um conjunto de ideias, crenças e conceitos destinados a gerar um convencimento acerca de sua veracidade, mas servindo, na verdade, a algum interesse particular do poder. A crítica, então, deve realizar “leitura sintomal”³²⁹, que procura discernir, por meio das rupturas, lacunas e lapsos do texto, ou seja, a tendenciosidade não reconhecida deste.

A *ideologia*, no segundo caso, é revelada por meio de sua externalização, ou seja, sua existência material nas práticas, nos rituais e instituições, tal como o mostra a noção althusseriana de “Aparelhos Ideológicos de Estado”³³⁰. Enfim, um terceiro uso

³²⁶ Ibidem, p. 339-340.

³²⁷ Ibidem, p. 354.

³²⁸ ZIZEK, Slavoj. “O espectro da ideologia”. In: ZZEK, Slavoj. (Org.). *Um mapa da ideologia*. 1ª edição. Tradução Vera Ribeira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

³²⁹ Ibidem, p. 15.

³³⁰ Ibidem, p. 18. Ver: ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 2ª edição. Tradução Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

da noção de *ideologia* ocorre quando ela é usada para designar processos vagamente interligados e heterogêneos, estabelecendo-se uma inversão do “para-si” da “ideologia” a um “em-si” de realidades e práticas concebidas como “não-ideológicas”³³¹.

Parece-nos que Abel fala, claramente, da *ideologia Em-Si*, quando explica que o artista pode supor-se indiferente, mas essa indiferença indica um acordo tácito com a opressão, pois, nesta suposição, o artista vivencia uma mentira como se fosse verdade, a mentira de que ele e sua obra podem livrar-se da opressão que fundamenta o *mundo da vida*³³² no qual se contextualizam. Posiciona-se, também, Abel, no atinente ao *Para-Si* da *ideologia*, pois, sendo sua escrita pouco oficial, esse caráter marginal alude a certa não oficialidade do texto a qual se faz mediante a problematização dos rituais institucionais referentes ao ato de escrever, recusando, assim, a literatura como *aparelho ideológico*. Assim,

– Abro as mãos ante os olhos no âmago da noite e não as vejo.
Crio um casulo de trevas. Questiono o meu ofício de escrever
em face da opressão. Fico ouvindo a resposta que se forma no
ponto mais protegido e inviolado do meu corpo. A máquina da
opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os
seus guardas e artífices dormem, todos – rodeados de arames,
casamatas e armas – e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão?
Não há modo algum de escapar ao seu hálito³³³.

Essa recusa, também, revela outra faceta da tensão entre o escritor e o opressor. Nesse caso, o veio crítico de Abel leva-o a denunciar a condição necessariamente inferior dos escritores quando submetidos à opressão³³⁴ e a desvelar certa *ideologia* da culpa segundo a qual o opressor poderia ser livre de um ônus. A postura deste, ao contrário, não deve ser livre de culpa³³⁵, já que é ele quem detém o privilégio das sentenças, das execuções tornando-se, enfim, responsável pela sua própria morte e pela autodestruição do artista. Assim, o opressor é um ser autodestrutivo e homicida³³⁶. Contra esse opressor, deve posicionar-se o artista, de modo a não o justificar³³⁷.

³³¹ Ibidem, p. 20-21.

³³² Esta expressão introduzida por Husserl, aprofundada por Landgrebe, Schütz e Habermas, indica, para o primeiro, a vivência de realidades como elas se dão, mas, para os demais, a vivência num mundo histórico, social e passível de comunicação (ABBAGNANO, Op. Cit., p. 801). Ao sugerirmos um *mundo da vida opressor*, estabelecemos, então, um vínculo tanto com a fenomenologia quanto com a crítica social.

³³³ LINS, Op. Cit., p. 260.

³³⁴ Ibidem, p. 364.

³³⁵ Idem, ibidem.

³³⁶ Ibidem, p. 365.

³³⁷ Ibidem, p. 367.

Embora essa atitude possa se relacionar ao processo de maturação de Abel³³⁸, o fato de ele não desejar ser juiz pode indicar uma rejeição ao paradigma da consciência como esclarecedora dos motivos das ações dos opressores, o que coloca estes no absurdo de uma postura niilista.

Se, por um lado, o direito penal é metafísico, na medida em que sua compreensão da conduta humana revela que não se poderia condenar um indivíduo sem saber o porquê de sua conduta³³⁹, Abel não deseja proceder como um juiz nessa metafísica e, assim, rejeita o paradigma da consciência como esclarecedora de motivos para os opressores, o que coloca estes no absurdo de uma postura sem princípios, pois sem razão, tornando-os, assim, niilistas³⁴⁰. Afinal, tal metafísica esconde a força e justiça humanas ligadas à capacidade de lidar com a incomensurabilidade e singularidade de nossas vidas³⁴¹, as quais são estioladas pelos opressores. Abel, então, pela arte e pela recusa de oferecer razões aos seus inimigos, denuncia o niilismo do mundo da vida dos opressores e a negação, perpetrada por estes, das nossas singularidades³⁴².

Por isso, o artista encontra-se imiscuído na opressão, mas lhe resta operar um bloqueio crítico, epistemológico, político e artístico, antitranscendente e antimetafísico, não permitindo que a opressão justifique-se pela arte e vivenciando o júbilo de alguma resistência a qual, contudo, deve, criticamente, ser consciente da força gravitacional da opressão. Assim, diz Abel, com lucidez inquietante

– [...] Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de

³³⁸ DALCASTAGNÈ, Op. Cit., p. 103.

³³⁹ MELO, Eduardo Rezende. *Nietzsche e a justiça*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2004, p. 52.

³⁴⁰ A presidente Dilma Rousseff organizou a *Comissão da Verdade*, atrelada à Casa Civil, no intuito de fazê-la investigar as infrações cometidas durante o regime militar. O Superior Tribunal de Justiça, por sua vez, decidiu que não há brechas para rever a Lei da Anistia, e, assim, não é possível dar margem a punições a crimes cometidos durante a repressão pelos militares. Os integrantes da *Comissão* foram escolhidos em clima de tensão. Nesse sentido, discussões acontecem desde o segundo mandato do governo Lula (LYRA, Paulo de Tarso. Comissão nasce sob tensão. *Correio Braziliense*. Brasília, Distrito Federal, 31 de março de 2012, p. 3). Ainda que não haja punições, é possível que a *Comissão*, simplesmente, revele a falta de razão, de justificativa ou de verdade que pudessem explicar a brutalidade do regime ditatorial, o que, mais uma vez, pode revelar o niilismo dos opressores.

³⁴¹ MELO, Op. Cit., p. 52-53.

³⁴² Neste caso, poderíamos falar em um *inconsciente metafísico* do texto, na medida em que este revelasse, simbolicamente, a dominação metafísica presente na filosofia ocidental e denunciada por pensadores como Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Sigmund Freud, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Richard Rorty, Jürgen Habermas, Michel Foucault, dentre outros.

alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo – mas com o seu cheiro de podridão³⁴³.

A obra de arte, assim, deve ser fiel a um princípio dialético, por meio do qual ela possa *mediar* a relação entre o escritor e a opressão, salvando-se de qualquer *ideologia* que estabeleça a purificação do texto do seu contexto histórico e filosófico, de modo que se a obra de arte é invadida pela opressão, esta não será reproduzida, mas, negada, ou, mesmo, hegelianamente *superada*³⁴⁴. Nesse sentido, a reflexão de Abel sobre as relações entre o texto literário e a opressão sugere que, por um lado, esta é conservada, na medida em que, simplesmente, a obra de arte é, pela opressão, infectada, mas, por outro, é a opressão negada pela mesma obra, que, assim, não a conserva, *ideologicamente*.

Avalovara sugere, então, princípios díspares, pois, de um lado, com as linhas narrativas S e P, são colocadas ideias pertinentes à leitura do texto poético, considerando-o *autorreferente*, e, de outro, na linha R, o texto poético é considerado *simbolicamente social*, o que se traduz, respectivamente, em uma *semiótica do texto* e uma *politização do poético*, isto é, uma, leitura *crítico-semiótica*, e outra, *crítico-social*³⁴⁵. Interessante notar que a presença desses princípios no romance não o torna inconsistente, mas, artístico e politicamente *aberto*³⁴⁶, estabelecendo *Avalovara* uma confluência filosófica profícua para a teoria da literatura, *já que coloca duas posturas teóricas em questão*, porquanto o veio crítico-social depende do plano, do princípio e dos fundamentos do romance, e estes são mercês das reflexões de Abel, sendo o romance, assim, constituído por uma pluralidade de propostas dialéticas de interpretação.

Dessa forma, podemos dizer que a linha narrativa S mostra-nos o *engendramento* do romance *Avalovara*, ao passo que a linha narrativa R, também, refere-se ao romance, pela *mediação* da postura do narrador Abel. Isso parece sugerir

³⁴³ LINS, Op. Cit., p. 383.

³⁴⁴ Remetemo-nos ao verbo *aufheben* e ao substantivo *aufhebung*, significando, respectivamente, supressão e supressão (MENESES, Paulo. “Glossário”. In: HEGEL, Op. Cit., p. 270). Nesse sentido, entende-se o supressão como um conservar, mas, também, um negar (HEGEL, Op. Cit., p. 84).

³⁴⁵ Incluindo-se, nesta, a postura crítica em relação à metafísica.

³⁴⁶ Esta *abertura* não dista, basicamente, do conceito de ambiguidade de Umberto Eco que trabalhamos ao longo do segundo capítulo, instanciando-o, por exemplo, no “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, de Osman Lins, porquanto se trata, sempre, de uma disjunção inclusiva, em que possibilidades diferentes, ou, mesmo, opostas, não se tornam, mutuamente, excludentes, mas, ao invés disso, convivem entre si sem derrogar as possibilidades diferentes e/ou opostas. Agradecemos à Professora Dr^a Zênia de Faria pela discussão acerca deste conceito de abertura e por chamar nossa atenção para outro conceito de Umberto Eco, qual seja, *obra em movimento*, que pode se aproximar, também, do romance de Lins.

que haja, entre o texto e a história, à luz da hermenêutica espiralada de *Avalovara* e da consciência crítica de Abel, uma *dependência mutua tensa* que alude a uma crítica literária advertida para a realidade textual e, ao mesmo tempo, sensível para a tomada de consciência crítico-social.

Nesse sentido, dada a metaficção em níveis diegéticos distintos, já que, por um lado, na linha narrativa S, seu narrador nos remete à elaboração do próprio romance *Avalovara*, e, por outro, a linha R situa-se no universo diegético do narrador Abel, referindo-se este, dentre outras coisas, ao papel do escritor na sociedade, bem como à relação entre o texto literário e a sociedade que o contextualiza, *essa confluência entre imanência do texto e imanência da história é fundamental, pois ela se funde em Osman Lins*, já que, por um lado, preocupa-se o escritor com o objeto-livro, com a *palavra literária*, com a renovação do gênero romance, e, por outro, interessa a ele mostrar que *o escritor não está destinado a evadir-se do mundo*³⁴⁷, concordando com a postura sartreana da função do escritor³⁴⁸, qual seja, resistir às pressões e às forças destrutivas que ameaçam pulverizar o homem.

Portanto, não é demasiado afirmar que Osman Lins distancia-se, criticamente, de uma postura formalista³⁴⁹ que simplesmente privilegia uma bi-condicionalidade entre poesia e linguística, situando-se, ao contrário, numa *postura socialmente crítica para a obra de arte*³⁵⁰ segundo a qual se deve referir, por meio da obra e dos seus elementos formais, aos pressupostos sociais da arte, *acentuando* nosso escritor, contudo, a necessidade de *burilamento estético inaugural* sobre o qual o artista deve se debruçar.


A *abertura ôntica*, naturalmente, é predicável de *Avalovara*. Mas ela se matiza à luz das peculiaridades da poética do autor, já que esta engloba os *princípios osmanianos* das construções *abismáticas*, da construção *palindrômica* e do *simulacro*. Também, a *abertura comunicativa* faz-se especialmente presente no romance, pois ele, em sendo metaficcional, dá a ler os princípios do romance, seu plano, sua constituição, tal como se pode verificar na linha narrativa S. O romance, contudo, também surpreende, já que a linha narrativa R apresenta pressupostos *crítico-ideológicos*, isto é, uma *abertura de mediação socialmente simbólica*, a qual se refere ao papel do escritor e, portanto,

³⁴⁷ LINS, 1977, p. 44.


³⁴⁸ LINS, 1979a, p. 162.






³⁴⁹ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 161-162.



³⁵⁰ TROTSKY, Leon. "A escola poética formalista e o marxismo". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski (e outros). Porto Alegre: Globo, 1973, p. 83. Nesta postura, inclui-se, em nossa opinião, o conceito de *inconsciente político* de Jameson.

também ao romance. Dessa forma, apresentam-se perspectivas distintas que *ambigam* o romance em metaficção estética e filosófica as quais ele oferece. Essa *pluralidade de perspectivas* e os *princípios* citados da *poética osmaniana* tornam *Avalovara* aberto. Veremos que, no texto de Lins, há um microcosmo, a interação entre Abel e , cuja dinâmica é, também, passível de *abertura*.

CAPÍTULO III – UMA FENOMENOLOGIA ABERTA DE

Avalovara não se resume a um romance de amor, porquanto, dentre outras sugestões, é alusivo ao ato de criação literária³⁵¹. Além disso, explica Lins que o protagonista do romance, Abel, por meio de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes (Europa, Recife, São Paulo), “[...] realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação. Mas essas três experiências do meu personagem, claro, têm outras implicações que o leitor descobrirá”³⁵². O romance, de fato, é cifrado de implicações literárias, estéticas, filosóficas, estabelecendo, assim, uma miríade de possibilidades de interpretação. A interação entre Abel e  demonstra *aberturas* para tal pluralidade de referências.

Abel e  vivenciam uma *intimidade* que se *abre* para um caráter discursivo por meio do qual se dá o conhecimento que ele adquire de, e sobre, sua amada, além de um conhecimento difuso sobre o romance, e outro caráter existencial. Vemos, por exemplo, que, em R3, Abel e  encontram-se em um parque de diversões, e a intimidade dele para com ela mostra-se realçada. Aí, a relação entre palavra e rosto intensifica-se, posto que Abel escuta a voz de , ou vozes nela subsistentes. Nessa interação, ele não sabe, ao certo, se os nomes, proferidos por tais vozes, são, realmente, de , ou são, por ele mesmo, construídos. Assim, “[...] não sei se realmente  pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que na sua carne, parece, subsistem [...]”³⁵³.

Uma tensão entre conhecimento e desconhecimento evidencia-se, pois são nomes desconhecidos para ele os que  pronuncia³⁵⁴, já que ele não conhece o significado deles³⁵⁵, mas os olhos dela ensejam um conhecimento intersubjetivo especial, porquanto afirma Abel ser um conhecedor privilegiado de significados subjetivos pertinentes a . Assim, diz ele que “[...] ninguém conhece este olhar que arde e não se extingue, só eu e algum homem a quem ela – talvez em outro segmento do Tempo – deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me”³⁵⁶. É, a propósito, interessante ver como Abel estabelece uma relação metaficcional com o romance *Avalovara*, pois ele, neste trecho, refere-se a *Tempo*. Ora, este *Tempo* (grafado com o *t*

³⁵¹ LINS, 1979a, p. 165.

³⁵² Idem, *ibidem*.

³⁵³ LINS, 1973, p. 15.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵⁵ *ibidem*, p. 16.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

maiusculo) não é o tempo cronológico, comum, ordinário, mas o *Tempo* em espiral, por meio do qual as linhas narrativas do romance encadeiam-se. Assim, mostra-se Abel conhecedor de um dos fundamentos da obra.

Um ato de consciência semelhante tem *☿*, pois ela, também, embora indiretamente, remeta-se, não ao romance, mas ao ato de narrar, posicionando-se como narradora. Nesse sentido, imediatamente antes de R5, deparamo-nos com a primeira ocorrência da linha narrativa “O – História de *☿*: Nascida e Nascida”. Nesse segmento, *☿* inicia sua narrativa de eventos nos quais ela se encontra como narradora. *☿*, em O1, apresenta uma característica que a difere do narrador Abel nos primeiros relatos deste: enquanto ele descreve os eventos, tomando consciência destes, mas, também, indiretamente, do romance³⁵⁷, ela, por sua vez, além de ter consciência dos fatos que narra, tem consciência de ter consciência de que os narra, uma consciência, portanto, especialmente dialética e fenomenológica. Assim, diz a narradora “Articulado na ausência e por mim mesma descrito, de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que a minha boca parece saber mais do que sei, o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final.”³⁵⁸.

A intimidade discursiva que possuem os amantes vai, aos poucos, enfatizando-se e aprofundando-se. Em R4, a identidade de *☿* é questionada. Abel toca os pés de sua amada, e o tema do nascimento já é sugerido, nascimento tal, no corpo de *☿*, de violetas que se confundem com vozes as quais provêm dos pés de *☿*, mas a identidade desta é colocada em questão, pois, embora as vozes provenham dela, não sabe Abel se, a ela, os pés que o amante acaricia pertencem. Assim, “Face a face, eu e a Cidade, mudos. A quem pertencem, realmente, estes pés sob meu rosto e dentro dos quais ouço vozes? Ela repete meu nome, docemente: ‘Abel! Abel!’”³⁵⁹. A intersubjetividade entre Abel e *☿* é singular, pois a relação lírico-amorosa entre ambos peculiariza modos pelos quais *☿* apresenta-se a Abel. Assim, “[...] eis, dentre muitas outras, algumas das imagens evocadas a esse hálito – de *☿* – que ninguém mais possui e que ela própria, de certo, só em raros momentos exala com igual intensidade”³⁶⁰.

Abel, em R5, mostra que sua intimidade discursiva com *☿* é radical, pois ele escuta, da sua amada, ao beijá-la, mesmo o que ela emite sem articulação, em certo

³⁵⁷ Ibidem, p. 16.

³⁵⁸ Ibidem, p. 20. É curioso notar que *☿* remete-se ao final e à plenitude alcançados no encontro com Abel já em O1, pois o relato deste, em “R”, refere-se, também, ao final dos eventos encadeados nesta linha.

³⁵⁹ Ibidem, p. 16.

³⁶⁰ Ibidem, p. 18.

âmbito erótico que antecede a linguagem articulada em significante e significado. Esta escuta intensifica a relação entre Abel e as palavras do corpo de sua amada, tornando-as caudatárias da deformidade caótica das inarticulações ante-sígnicas e a-sígnicas as quais levam, contudo, o amante a individuar o seu próprio nome³⁶¹. Assim, quando estão ambos contornando os fundos da biblioteca municipal, em São Paulo, Abel afirma

Na sua – de *eu* – garganta, nasce e repete-se um apelo inarticulado, nasce e repete-se (a palavra, talvez, que devo encontrar?), repete-se, ecoa entre as clavículas, grito sufocado (não, não é ainda a palavra, a frase, o enunciado), nos sons sem forma e lacerantes eu reconheço meu nome³⁶².

Tal intimidade entre os amantes alçará uma dimensão de *percepção e entendimento ônticos*, por meio da qual a duplicidade de *eu* revela-se. Este duplo ôntico é, antes, evidenciado pela personagem. Nesse sentido, a compreensão que *eu* tem de si mesma aprofunda-se em O2. A personagem enseja um entendimento marcante da sua duplicidade, inteligindo-a tanto em âmbito subjetivo quanto em âmbito objetivo, mostrando *eu*, ademais, dirigir-se a um interlocutor, à personagem Abel: no primeiro âmbito, explica *eu* a *duplicidade* de sua vida, pois “[...] assim é com todos e mais ainda comigo, de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos, de modo que as faces do poliedro se trespassam, umas em outras se refletem: sou ensamblada, incrustada em mim”³⁶³; no segundo, a subjetividade duplicada se mostra como valor heurístico de inteligência ôntica do mundo e de si mesma, pois “Sob dúplice ótica vejo o mundo e falo com boca dupla”³⁶⁴; enfim, *eu*, claramente, reporta-se a alguém, ratificando uma visão de mundo holista, de modo que afirma

Toda minha vida, pois, está aqui, neste instante, instante?, não há instante, instantes, o que assim denominais é a vossa própria vida, poliedro de inumeráveis faces transparentes, estas, as faces, são o que instanes nos parecem, um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras³⁶⁵.

A duplicidade de *eu* abre-se *existencialmente*, impliando uma intimidade ôntica entre ela e Abel. Essa duplicidade intensifica-se na residência de sua avó, tendo *eu*, aí,

³⁶¹ Este questionamento se dá na relação entre as vozes e o corpo da amada, sendo que elas percorrem o corpo de *eu* (ibidem, p. 17).

³⁶² Idem, p. 21.

³⁶³ Idem, p. 22.

³⁶⁴ Idem, ibidem.

³⁶⁵ Idem, ibidem.

sua identidade radicalmente questionada, pois a personagem tricotomiza-se subjetivamente, um modo *heteronímico existencial* que constitui a personagem. Ela afirma: “Vejo-me, sempre, no espelho [...] Olho-me duplamente, a noção que eu tenho da minha individualidade é uma, sinto-me uma, mas ao mesmo tempo eu me sinto uma em cada uma que sou e nas duas simultaneamente”³⁶⁶, mostrando-se, assim, uma, em cada uma das duas, ou seja, duas distintas, cada uma destas um *Eu*, e outra nas duas ao mesmo tempo, ou seja, estas duas incluídas em outro *Eu* que não é cada uma das duas tomadas em separado.

Não concordamos com a interpretação segundo a qual ∞ , hospedando outro ser, abrigaria, dentro de si, a contradição, dialética esta que se daria por meio de um jogo entre o que se contradiz e o que se completa, tal como aconteceria entre o quadrado e a espiral³⁶⁷. Preferimos, ao invés disso, colocar ênfase na diferenciação entre as subjetividades dessa duplicidade ôntica, as quais são tomadas em separado, o que oferece dois seres distintos, duas idades, dois rostos, duas cabeleiras, mas são, também, reunidas, não sendo, então, exequível que estes seres se reduzam à contradição.

Em outras palavras, entendemos que ∞ é, separadamente, uma em cada um dos dois seres, e, nessa medida, estes guardam suas respectivas individualidades em si mesmos, sendo cada um deles predicado de si, mas a personagem é unificada, e, assim, outro *Eu*, que não as individualidades dos seres duplicados, compreende estes últimos, os quais, nessa junção, não são mais predicados de si mesmos, mas predicam a unidade, ou o *Eu* que os compreende (isto é, unifica-os). Dessa forma, estes dois seres e este *Eu* unificador compõem um caso especial de heterônimos construídos onticamente.

Não pretendemos identificar ∞ com o caso paradigmático de Fernando Pessoa, que ressignifica o conceito de *heterônimo*. Primeiramente, este termo designava o autor que publicava a própria obra com nome alheio, ou como uma obra que não lhe pertencesse, mas Fernando Pessoa, diferentemente, modifica o conceito, passando este a indicar a presença de outros seres, diferentes personalidades, resultantes, quiçá, de uma tendência de despersonalização sentida pelo poeta³⁶⁸. Assim, cada nome (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares etc.) refere-se a um poeta ou

³⁶⁶ Idem, *ibidem*.

³⁶⁷ DALCASTAGNÉ, Op. Cit., p. 51.

³⁶⁸ MOISÉS, Op. Cit., p. 220.

prosador radicalmente diferente, cada qual com uma cosmovisão pessoal³⁶⁹. Se, por um lado, trata-se, no caso deste poeta, de uma multiplicação de vários *Eus* que convivem com uma referência ortônima de *Eu* empírico, *☞*, embora seja, também, heterônima no âmbito da ressignificação conceitual pessoana, não possui, por outro, a possibilidade de uma referência de um *Eu* empírico que pode deter a autoria dos seus outros *Eus* no universo diegético da personagem. Trata-se, assim, no caso da personagem, de heterônimos advindos de uma *cisão* que enseja a convivência intra-diegética de dois seres distintos no mesmo corpo da personagem, uma *abertura ôntica*.

Os *Eus* da personagem *☞*, explícitos numa visão especular que resulta, na realidade, de um reflexo sem referente, ou seja, dos desdobramentos dos quais não sabe *☞* qual pode ser imagem real do seu próprio ser, pois “É como se eu estivesse no espelho, mas sem saber em qual dos lados está o meu reflexo. Com as agravantes de que estes reflexos não são idênticos; nem agem como reflexos; e nenhuma lâmina os separa”³⁷⁰, são explícitos, também, no conflito acerca de Inês, indicando-se, aí, além da independência das subjetividades onticamente heteronímicas de *☞*, a unidade existencial que a compreende, um certo vitalismo, uma vida conglobante dos seus seres. Assim, lemos “Digo: ‘Eu gosto de Inês’. Com outra boca: ‘Odeio Inês’. Há uma pausa e eu proponho: ‘Quem quiser, fica; quem quiser, vai’. Minha voz, em resposta, após breve silêncio: ‘Nada de separação. Para o que der e vier, seja uma vida só’”³⁷¹. Ainda, a experiência do olhar, duplo, tal como afirma, em O19, a narradora, dizendo “Um par de olhos vê por dentro do outro par: é como se fossem de outra substância, são olhos mais tenros, mais inocentes que os olhos mais velhos”³⁷², estabelece a duplicação que refrata seus *Eus* e o mundo que a circunda³⁷³.

A experiência da subjetividade dupla de *☞* enseja que esta vivencie um processo de historicização da sua vida o qual se abre para sua perspectiva como personagem e como narradora³⁷⁴. Esta historicização da subjetividade propicia a narradora um conhecimento do momento fundamental de sua gênese dupla, tomando ela consciência

³⁶⁹ Para um entendimento mais profundo da poesia de Fernando Pessoa, no sentido da dramaticidade advinda da multiplicidade dos sujeitos líricos, ver: SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.

³⁷⁰ LINS, Op. Cit., p. 169.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 171.

³⁷² *Ibidem*, p. 197.

³⁷³ *Idem*, *ibidem*.

³⁷⁴ Como veremos adiante, perspectivas tais que se situam, especialmente, no tempo presente e numa abertura enunciativa peculiar.

da gênese da sua heteronímia, pois conhece seu segundo nascimento, ou, mais do que isso, assiste ao seu próprio parto, ao seu segundo parto. Ela diz:

Assim vivo, nesta comunhão que me multiplica e atormenta, assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez³⁷⁵.

Podemos ressaltar que a *heteronímia ôntica aberta* constitui-se de uma disjunção inclusiva, já que inclui elementos opostos disjuntivos, os *Eus* da duplicidade, os quais convivem sem que, mutuamente, excluam-se, em outro *Eu* que os compreende. Nesse sentido, a personagem realiza um desinvestimento de estruturas repressivas, na medida em que o uso de disjunções inclusivas indica uma oposição a estruturas repressivas, como as disjunções exclusivas, típicas em psicanálise³⁷⁶. Dessa forma, *☿*, embora presencie, em atmosfera tipicamente psicanalítica, o engendramento da sua identidade e sexualidade, constitui-se de um elemento lógico, relativo à lógica da disjunção inclusiva, crítico à psicanálise.

A psicanálise, assim, ressoa no romance de Lins. *☿*, que, como narradora, acompanha o seu segundo nascimento, acompanha, também, o reconhecimento do seu nome (reconhecimento este que parece frágil, já que ela, logo, é imiscuída na escuridão) bem como o engendramento da sua identidade pessoal, advindos da queda. Dessa forma,

Tomo o seio entre as mãos, sugo-o, o leite (ou o seio?) desce-me pela garganta, um fio insere-se entre mim e as coisas, entre uma coisa e outra, sugo o peito, o leite, o murmúrio continua, e eu ingresso em um ciclo de que não suspeitava, tenho acesso ao ciclo da identidade, da delimitação – no murmúrio da mulher junto à cama reconheço o meu nome e mergulho, outra vez, na escuridão³⁷⁷.

Tal é o encontro de *☿* com o engendramento da sua identidade que ela presencia um momento essencial da formação da sua sexualidade, qual seja, o ato de chuchar.

³⁷⁵ Lins, Op. Cit., p. 67. Este acidente com o velocípede parece ter ocorrido quando *☿* tinha nove anos, se pudermos afirmar que este é o período que separa os seus dois nascimentos, já que, em O5, dialogando a personagem *☿* com a personagem Abel, aquela enuncia a esta as duas idades que tem, afirmando que escuta os ruídos da rua e o avanço do relógio “Diversamente [...] dos meus trinta e dois e dos meus vinte e três anos” (ibidem, p. 34).

³⁷⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 105.

³⁷⁷ LINS, Op. Cit., p. 67.

Este, também entendido como sugar com deleite, alia-se, para Freud, a uma espécie de orgasmo e marca, profundamente, a vida do indivíduo, sendo essencial na sexualidade infantil. Nesse sentido, afirma o psicanalista que “Quem já viu uma criança saciada recuar do peito e cair no sono, com as faces coradas e um sorriso beatífico, há de dizer a si mesmo que essa imagem persiste também como norma da expressão da satisfação sexual em épocas posteriores da vida”³⁷⁸.

De fato, Lins capta a *ambiguidade psicanalítica* inerente ao ato de chuchar. Explica Laplanche que o ponto crucial da questão do chuchar é que, ao mesmo tempo em que esse funcionamento alimentar se satisfaz com o alimento, começa a aparecer um processo sexual. Paralelamente à alimentação, há excitação dos lábios e da língua pelo mamilo e pelo fluxo do leite morno. Acontece que

Essa excitação é calcada na função, a tal ponto que, entre os dois, mal se percebe, de início, uma diferença. O objeto? Parece ser fornecido a nível de função. Pode-se dizer que é o leite? Pode-se dizer que já é o seio? E a fonte? Ela também é determinada pela alimentação, já que os lábios fazem igualmente parte do sistema digestivo. O alvo, também ele, está muito próximo do alvo alimentar. Em suma, objeto, alvo e fonte estão contidos numa proposição bem simples que permite descrever o que se passa: ‘isso entra pela boca’. ‘Isso’ é o objeto; ‘entra’ é o alvo e quer se trate de alvo sexual ou de alvo alimentar, o processo é de qualquer maneira um ‘entrar’; ‘pela boca’: quanto ao nível da fonte, encontra-se a mesma duplicidade, na medida em que a boca é ao mesmo tempo órgão sexual e órgão da função alimentar³⁷⁹.

A heteronímia da personagem *abre-se* para outra extensão ôntica, em se tratando da percepção que Abel tem dela. Essa duplicidade do corpo e da subjetividade de *☿* alcança, para Abel, uma relevância hipertensa, porquanto *☿* é heteronímica, ecoando mais subjetividades, dado que ela aglutina as outras duas mulheres amadas por Abel, o qual, como narrador, indaga “Falarei em vão? Ambas, Roos e Cecília, não me ouvem em *☿*, foz e confluência?”³⁸⁰. Abel, também como personagem, percebe esta ressonância ôntica em *☿*, indicando, assim, uma heteronímia que enseja a convivência, nela, de três subjetividades distintas, as quais se assomam à heteronímia resultante da

³⁷⁸ FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos*. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 171, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume VII.

³⁷⁹ LAPLANCHE, J. *Vida e morte em psicanálise*. 1ª edição. Tradução Cleonice Paes Parreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes médicas, 1985, p. 25.

³⁸⁰ LINS, Op. Cit., p. 261.

duplicidade de *eu* em si mesma e levam ao extremo a abertura ôntica da personagem. Assim,

Serias, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurgue em *eu*, neste caso um ser tríplice, dual e uno [...] Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo – soma e sùmula de totalidades – não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas³⁸¹.

Ambas as abordagens heterônimas tornam-se friáveis, porquanto lemos, em O5, que a imagem da personagem *eu* acerca do seu próprio corpo e de si mesma mostra certa impessoalidade como um atributo de sua subjetividade³⁸², pois esta não é encerrada nas individualidades que a constituem, já que é *eu* continente pelo qual o campo social perpassa, chegando a identificar-se com este. Afirmo a narradora: “Ouço-as – as palavras –, dentro do meu corpo, ouço-as, vozerio distante, multidão agrupada numa praça, não como se eu na praça estivesse, e sim como se fosse a praça”³⁸³.

As palavras não, são, contudo, heteróclitas. Na linha narrativa “R – *eu* e Abel: Encontros, Percusos, Revelações”, por exemplo, *eu* dialoga com Abel, o qual manifesta um pensamento crítico acerca da opressão. Trata-se de uma crítica sutil, direcionada à legalidade da opressão e, daí, à moralidade geral, que se torna comprometida, doente, infeccionada, sendo que, para ele, a opressão apossa-se, absolutamente, do mundo moral, tal como a gravidade, no mundo físico³⁸⁴. Diferentemente da opressão, *eu*, contudo, oferece uma dimensão simbólico-discursiva pela qual entende Abel ter acesso à história de vida da personagem. Afirmo ele que “Inversamente, as palavras de uso claro vão ocupando o campo do discurso, desfaz-se a possessão ou demônio verbal e *eu* revela-me, não com minúncias e clareza, mas de um modo crítico e simbólico, como se lesse, ubíqua [...] o próprio destino”³⁸⁵.

Abel reconhece a multiplicidade em *eu*, e o faz de maneira pática, pois é ele exaltado pelo que vê na personagem, isto é, a multiplicidade de palavras e imagens que a povoam. Assim, “O que em *eu* me exalta é o que vejo? Isto e o que pressinto, sem

³⁸¹ Ibidem, p. 262.

³⁸² A personagem, identificada com a praça, passa a não existir como pessoa, daí, torna-se *impessoal* (HOUAISS e VILLAR, Op. Cit., p. 1053).

³⁸³ LINS, Op. Cit., p. 34.

³⁸⁴ Idem, p. 221.

³⁸⁵ Ibidem, p. 222.

nome. Seu longo e atribulado discurso multiplica-a e povoa, com múltiplas imagens suas, espaços antes desérticos”³⁸⁶, espaço este imagético e discursivo o qual leva Abel a perceber sua intimidade com *U*, a aquiescência desta em sua relação lírica, amorosa e simbólica com ele. Assim, o narrador afirma que “Falando, *U* admite-me à sua intimidade, antecipando a entrega na carne e que, ampliada por esta admissão de agora, não rogada, não prevista e decerto mais difícil, assume um peso de confirmação”³⁸⁷, admissão tal confirmada em O22, na gratidão expressa por *U* para com Abel³⁸⁸.

U possui uma subjetividade que se mostra como um salto criticamente filosófico, *abrindo-se* para, e em, um fundamento contingente, o que podemos ler a partir da reflexão da personagem sobre os espongiários. Há uma relação tensa entre estes e *U*, já que ela vê-se obsediada por eles³⁸⁹, mas, diferentemente deles, a vida de *U* é breve. Como o filósofo que sai da caverna³⁹⁰, conseguindo, sob a luz do sol, ver os objetos que as sombras simplesmente imitavam, inteligindo, então, a verdade das coisas, a vida da personagem *U* é, também, uma saída da obscuridade, mas breve como um salto de um peixe que, ao sair dos abismos marinhos, sob o sol, sai das profundezas do mar, saltando da eternidade.

Diferentemente do filósofo, salta *U*, contudo, para a contingência, inteligindo-a como definição de sua vida, o que se reflete na diferença entre ela e os espongiários, porquanto o que ela esboça, em sua vida, ou no salto breve da sua vida, não se limita à estática exclusão sexual mútua das esponjas, as quais se limitam a passar de um sexo a outro. Assim, ela diz:

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um aquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto, esta aspiração ao ato de voar é tudo que me foi concedido para ir da grafita ao grafito, para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam,

³⁸⁶ Ibidem, p. 223.

³⁸⁷ Ibidem, p. 224-225.

³⁸⁸ Ibidem, p. 242.

³⁸⁹ Afirma *U* “Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita a trocarem de sexo [...] obsedam-me as esponjas, há milhões de anos já existiam, hesitavam entre um sexo e outro, é tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa confirmação imota me apavora” (idem, ibidem).

³⁹⁰ Remetemo-nos à alegoria da caverna. Ver: PLATÃO. *A república*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 210-213, 514a-517e.

limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro. Vens?³⁹¹.

Tal contingência parece indicar que a subjetividade da personagem *abre-se* para uma dimensão antihermenêutica especial³⁹². A relação de *☞* com as palavras não é, apenas, representativa, mas, sobretudo, constitutiva e desconstitutiva, ao mesmo tempo, como, fortemente, é sugerido em O15. Nesse segmento, mostra-se uma experiência subjetiva de fazer-se e desfazer-se que marca a relação da personagem com as palavras, as quais a constituem, penetram-na, a ponto de a narradora não mais ler, nem ver, simplesmente, seu próprio corpo, pois este se encontra subsumido, completamente, em uma pluralidade que, contudo, não garante uma unidade subjetiva da personagem, porquanto esta se desfaz, esculpida *☞* em vozes as quais a tornam, onticamente, passível de ser constituída de palavras, uma imagem paradigmática de uma personagem-verbo, mas, fundamentalmente, desconstituída em vozes heteróclitas e palavras em devaneio. Assim,

Então percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nos olhos, nas unhas, muitas vozes. Gritos e palavras nadando ou revoando em mim, eu invadida por uma multidão de vozes, eu desfeita em vozes. Como se eu fosse um ama escultura de areia fina e cada grão uma voz, uma palavra e suas danações³⁹³.

A voz é, a propósito, um recurso fundamental na história da metafísica (estando umbilicalmente, atrelada à fenomenologia) de modo que ela aparenta ser transcendente na medida em que o significado estaria imediatamente presente no ato de expressão³⁹⁴. Derrida empreende um questionamento radical dessa transcendência, da subjetividade transcendental, do *para-si* (fundamental para Sartre), mostrando o movimento da *différance*, o qual não se verifica no sujeito transcendental³⁹⁵. Parece-nos que a personagem *☞*, embora (e, precisamente, por ser) constituída por vozes, não repete, contudo, este gesto transcendental, pois, em primeiro lugar, seu símbolo questiona a estrutura fônica da palavra e, assim, a relação tradicional entre sentido e expressão, que

³⁹¹ LINS, Op. Cit., p. 26.

³⁹² Não se trata de derrogar possibilidades de abordagens hermenêuticas para o romance, que apresenta uma circularidade de sentido fortemente hermenêutica, mas de situar a relação entre os amantes como constitutiva de uma radical oposição a pressupostos hermenêuticos, como o da linguagem.

³⁹³ Ibidem, p. 136.

³⁹⁴ DERRIDA, Jaques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução Maria José Semião e de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 91-93.

³⁹⁵ Ibidem, p. 98.

é caudatária do significante. Em segundo lugar, os próprios significados da fala da personagem não são imediatos para Abel, nem para ela, sendo que ele se depara com um modo simbólico na expressão de sua amada, e, portanto, não parece haver imediatez entre a expressão e o seu significado.

Finalmente, o derruir-se da personagem alça uma radicalidade que posiciona a relação dela com a palavra para além do nome e do real ao que este pode se referir, re-escrivendo o lugar das palavras no corpo e o do corpo nas palavras, isto é, uma *abertura de deslocamento entre corpo e palavra*, desfazendo o próprio corpo e levando os significados das palavras a deslocarem-se da significação que os permite designar os objetos aos quais fazem, ordinariamente, referência, de modo que, por um lado, os significados complexificam-se, adicionando-se, a eles, designações inusitadas, e, por outro, as próprias partes do corpo descontextualizam-se dos nomes que se referem a elas, sendo desmembradas para outros espaços corpóreos de um corpo originário já inexistente, espaços tais essencialmente anticartesianos e antifenomenológicos, radicalmente ressignificados e refuncionalizados na, e pela, desconstituição específica da personagem, os quais vão ao encontro de Abel. Relata a narradora que

[...] a palavra boca, significando braço, surpreenda-me, guardando um halo do que ordinariamente exprime, de modo que não sei, ao pensar no braço como boca, que câmbios houve ao certo, que transmigrações, se foi tão-só o nome boca que se deslocou para o meu braço com seu feixe de sugestões (vozes, paladar, gengivas), ou se realmente a boca, a boca, não apenas seu nome, violou todas as limitações e instalou-se, ávida, falante, no espaço ocupado por meus braços. Se eu não abraço com a minha boca, ou então com os meus pés, o tronco de Abel³⁹⁶.

☞ é, também, constituída por um afeto, o *pathos* de Ira, a serpente que habita o seu corpo, outro ser para compor a a constituição ôntica aberta da personagem (o que a distingue, mais uma vez, da heteronímia paradigmática de Pessoa). Este *pathos* enseja que a personagem entenda a imagem dos seus genitores de maneira corroída, ou envenenada³⁹⁷. A personagem dispõe de um mínimo controle sobre este *pathos*, pois afirma ela que “Trago esta serpente em mim, enroscada nas costelas e não me abalo a escondê-la”³⁹⁸, embora a serpente possua uma concretude tal que se confunde com o próprio corpo de ☞, ensejando uma *substancialização patológica aberta* (*pathos* e

³⁹⁶ LINS, Op. Cit., p. 136.

³⁹⁷ Ibidem, p. 200.

³⁹⁸ Idem, ibidem.

logos, afetiva e racional) que subjaz nos gestos da personagem os quais, então, duplicam-se, podendo ser dóceis e, ainda assim, esconderem a substância colérica de Ira engendrada no seu corpo. Dessa forma, descreve ☹ este sentimento de Ira como uma serpente:

Suas escamas, por vezes, despontam em minhas unhas, por vezes seu corpo contráctil me enche a boca e eu cuspo-o, enrola-se no meu pescoço e espreita serpente por cima de meus ombros – direito ou esquerdo – os que são dóceis e tudo aceitam sem queixa³⁹⁹.

Embora a serpente seja incrustada na personagem, ☹ consegue, de alguma forma, adequar-se ao seu contexto, domar ou dosar a serpente, de modo que possa viver e conviver com os demais, sem que Ira irrompa à revelia da sua vontade. É parte, também, dessa convivência com a serpente, a maneira pela qual ☹ é podada, na nova residência dos seus avós maternos, por sua babá Inês. Esta, de alguma forma, seduz, ou arrebatada, Ira, tornando-se Inês uma “encantadora de serpentes”, a qual “Chamando ☹ por nomes sempre diferentes e nunca repetidos, ela corta suas – de Ira – garras, domina sua revolta, torna-a adequada ao meio em que vive”⁴⁰⁰.

☹, por meio de Ira, adquire uma vivência na seara de uma *razão logopática*. Este termo refere-se a uma problematização da racionalidade de modo a fazer intervir, no processo de compreensão da realidade, um elemento afetivo, ou um elemento pático, que, incluído na racionalidade, torna-se essencial para o acesso ao mundo, problematização tal engendrada pela tradição hermenêutica, pela virada ontológica dada a esta tradição por Heidegger, pelo existencialismo de inspiração kierkegaardiana, por Nietzsche, Schopenhauer, Freud, dentre outros, os quais utilizam, assim, uma *racionalidade logopática*, e não, apenas, lógica⁴⁰¹. A personagem, cindida em dois seres, revela-se, assim, *aberta, logopaticamente*, já que o registro patológico dos seus afetos dá-se, no seres que a constituem, diferentemente, ou, mesmo, de maneira oposta.

☹ possui uma “substância” especial. Não se trata de algo que se adegue, simplesmente, ao princípio de identidade e à noção de estabilidade, por oposição à mudança, nem às qualidades sensíveis da tradição empirista⁴⁰², pois o que subjaz em ☹

³⁹⁹ Ibidem, p. 200-201.

⁴⁰⁰ DALCASTAGNÈ, Op. Cit., p. 181.

⁴⁰¹ CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 15-18.

⁴⁰² ABBAGNANO, Op. Cit., p. 1091-1094.

é contingente, dinâmico, quer se trate de seus seres quer se trate da serpente, ou, fundamentalmente, das palavras que constituem a personagem. Além disso, o encontro de *Estela* com sua “substância”, com a própria “essência”, situa a história de vida da personagem no conteúdo histórico-filosófico do romance, na medida em que este é caracterizado pela aventura interior de auto-conhecimento, pois

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência⁴⁰³.

Esta “substância” *abre-se* em sua contingência, pois, além de ser a personagem constituída por ela, esta torna o mundo, também, contingente e, assim, reflexo de *Estela*, porquanto, questionando o princípio de identidade, tal contingência questiona, diretamente, o estado de coisas. Nesse sentido, há algumas possibilidades de *abertura negativa* que marcam a personagem *Estela*. Ela não se adéqua aos objetos do seu mundo fenomênico, o que implica uma negatividade ontológica e psicanalítica, já que há, nessa inadequação entre mundo e sujeito, a transcendência negativa compreendida como “[...] negação que põe a não-adequação entre o ser do sujeito e os objetos da dimensão do empírico, como apresentação de uma não-saturação do ser do sujeito no interior do campo fenomenal”⁴⁰⁴. Também, *Estela* e Abel sugerem uma crítica contra a subsunção da razão em esquemas de poder, crítica, então, negativa, denunciadora da assimilação da razão a um esquema instrumental e/ou de poder⁴⁰⁵, o que pode apontar para “[...] a continuação da explicação de por que temos de girar em torno dessa contradição performativa, e devemos mesmo persistir nela [...]”⁴⁰⁶.

Tão forte é a imposição da presença intensiva de *Estela* para o seu amor que ela desfaz o mobiliário da sala, presença desarticuladora que corrói os objetos físicos, sendo que, por um lado, *Estela* torna-os fundo para a figura imponente do seu corpo, mas, por outro, entrelaça-se com o tapete, realçando-o, que é o Paraíso⁴⁰⁷, ou uma versão deste⁴⁰⁸.

⁴⁰³ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 1ª edição. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 91 (Coleção Espírito Crítico).

⁴⁰⁴ SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006, p. 75.

⁴⁰⁵ ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução espanhola José María Ripalda. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

⁴⁰⁶ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. 1ª edição. Tradução Luz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 170 (Coleção Tópicos).

⁴⁰⁷ LINS, Op. Cit., p. 357.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 358.

Dessa forma, afirma Abel que sua amada “[...] torna os móveis ociosos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras. Só o tapete com ramagens ganha força e cor: colhe-as dos seus pés descalços”⁴⁰⁹.

É íntima, de fato, a relação da “substância” de *Amor* e Abel. Fica claro que a personagem profere o seu amor a ele. Ela afirma, diretamente, amá-lo⁴¹⁰ e, de si mesma, afirma possuir um substrato, o qual, junto com o desespero que sente, pode sugerir uma possibilidade de Abel a reconhecer, reconhecimento, assim, tenso de si mesma para o outro. Afirma a personagem *Amor* que “ – Aqui, Abel, não é um quarto. É um aspecto, veja e saiba, do Lugar e da Hora em que nos encontramos afinal. Pese-me pela minha substância e desespero. Abel! Não me reconhece?”⁴¹¹. Não apenas Abel recebe a “substância” de *Amor*, mas esta, também, acolhe o desejo dele⁴¹², para quem a exuberância da personagem impõe-se⁴¹³.

Em relação aos modos de *Amor* aparecer, podemos sugerir como o ser dela aparece, ou o fenômeno do seu ser, isto é, certa *ambiguidade fenomenológica* constitutiva, tendo em mente que “O fenômeno é o que se manifesta, e o ser manifesta-se a todos de algum modo, pois dele podemos falar e dele temos certa compreensão. Assim, deve haver um fenômeno de ser, uma aparição do ser, descritível enquanto tal”⁴¹⁴. A seguir Sartre, a consciência é sempre para o sujeito, “para mim”, uma vez que o posicionamento de um objeto na consciência é transcendente, ou seja, toda consciência é intencional na medida em que é consciência de alguma coisa, mas isso acontece de um modo tal que toda consciência posicional é, ao mesmo tempo, consciência não-posicional de si. Explica o filósofo que

Se conto os cigarros desta cigareira, sinto a revelação de uma propriedade objetiva do grupo de cigarros: são doze. Esta propriedade aparece à minha consciência como propriedade existente no mundo. Posso perfeitamente não ter consciência posicional de contar os cigarros. Não me ‘conheço enquanto contador’⁴¹⁵.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 337.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 319, p. 321.

⁴¹¹ Ibidem, p. 320.

⁴¹² Idem, p. 322.

⁴¹³ Ibidem, p. 336.

⁴¹⁴ SARTRE, Op. Cit., p. 19.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 24.

Esta consciência posicional tem um modo de existência que possibilita o posicionamento transcendental da consciência, ou seja, uma consciência de alguma coisa⁴¹⁶. O ser da consciência é a intencionalidade, e ela se experimenta com relação a si própria. Assim, ela, *para-si*, opõe-se ao outro que não ela. Esta consciência não é abstrata, pois surge em situação, de modo que é, então, concreta e torna o *para-si* impregnado da individualidade do si⁴¹⁷.

Este dobramento do *para-si* em direção a si é, ainda, caudatário de uma estrutura intersubjetiva, pois, na estrutura ontológica do *para-si*, “[...] é de *mim* mesmo que cuido, e, no entanto, esse cuidado (*cura*) ‘para mim’ revela um ser que é *meu* sem ser-para-mim”⁴¹⁸. A análise que Sartre faz da vergonha, por exemplo, revela que ela é apreensão vergonhosa de algo (algo que está naquele que a sente), ou seja, sentir vergonha equivale a ter vergonha do que se é, mas a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha diante de alguém⁴¹⁹, pois o *para-si* remete ao *para-outro*, porquanto a vergonha é vergonha de si diante do outro, necessitando deste o *para-si* a fim de captar as estruturas do seu ser⁴²⁰. O *para-outro* acaba sendo fundamental ao *para-si*, pois organiza a experiência deste de maneira constitutiva. Assim,

O outro, como unidade sintética de suas experiências e como vontade, tanto como paixão, vem organizar minha experiência. Não se trata da pura e simples ação de um númeno incognoscível sobre minha sensibilidade, mas da constituição, por um ser que não sou eu, de grupos conexos de fenômenos no campo da minha experiência. E esses fenômenos [...] por princípio, estão fora de minha experiência e pertencem a um sistema que me é inacessível. Mas, por outro lado, a condição de possibilidade de toda experiência é a de que o sujeito organize suas impressões em sistema conexo⁴²¹.

As relações concretas com o outro estarão organizadas, a seguir Sartre, em duas atitudes, sendo a primeira relacionada ao amor, à linguagem e ao masoquismo, e a segunda relacionada à indiferença, ao desejo, ao ódio e ao sadismo. O destino do *para-si* é pendular⁴²², oscilando entre ser possuído pelo outro⁴²³ e fazer a subjetividade deste

⁴¹⁶ Ibidem, p. 25.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 142.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 289. (grifos do autor).

⁴¹⁹ Ibidem, ibidem.

⁴²⁰ Ibidem, p. 290-291.

⁴²¹ Ibidem, p. 294-295.

⁴²² Ibidem, p. 511.

⁴²³ Ibidem, p. 454-455.

desmoronar, em atitude de indiferença para com ele⁴²⁴. Assim, pode-se dizer que “A palavra final de todo o problema da intersubjetividade resume-se na luta, no conflito”⁴²⁵.

Podemos dizer que Abel organiza a experiência de \mathfrak{A} da seguinte forma: ela é dupla⁴²⁶, constituída por vozes que subsistem na carne dela⁴²⁷, sua duplicidade é impactada pela presença de Abel, que goza de uma intimidade ôntica com a personagem, de modo a contemplar mesmo a face escondida que ele não vê⁴²⁸; ela transfigura poeticamente o mundo⁴²⁹, é um chorrilho de palavras, possui crenças e saberes sobre a própria vida, o que é revelado de modo simbólico e críptico⁴³⁰; \mathfrak{A} é povoada por um discurso longo e atribulado⁴³¹, é narradora, seu relato é incompleto⁴³², seus dois seres possuem voz, mas a fala de um deles é silenciosa⁴³³; \mathfrak{A} é onticamente heterônima, possuindo dois corpos, dois seres, sendo, também, confluência de Roos e Cecília, as quais ressurgem nela⁴³⁴; é como se \mathfrak{A} desdobrasse-se em pessoas, de tal modo que Abel sente-se fitado por duas pessoas distintas e emaranhadas nas duas cabeleiras confundidas de \mathfrak{A} ⁴³⁵; o corpo dela embebe-o de palavras que são fugidias à representação⁴³⁶, corpo tal que é segredo⁴³⁷, mas do qual se entrevê um nexa, sendo este corpo plurívoco, fazendo-se, assim, linguagem, tal como o disco de Festo⁴³⁸; a “substância” de \mathfrak{A} é recebida por Abel⁴³⁹, \mathfrak{A} é desarticuladora da fenomenalidade ôntica⁴⁴⁰ e seus dois corpos mantêm certa irreduzibilidade física, embora coincidam⁴⁴¹; \mathfrak{A} é simbólica, por esse símbolo que a designa e por ser associada ao paraíso, como mulher do jardim e árvore da sabedoria⁴⁴²; enfim, é personagem carnal e verbal⁴⁴³, e,

⁴²⁴ Ibidem, p. 473-474.

⁴²⁵ BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 92.

⁴²⁶ Lins, Op. Cit., p. 14.

⁴²⁷ Ibidem, p. 15.

⁴²⁸ Ibidem, p. 64.

⁴²⁹ Ibidem, p. 85.

⁴³⁰ Ibidem, p. 222.

⁴³¹ Ibidem, p. 223.

⁴³² Ibidem, p. 258-259.

⁴³³ Ibidem, p. 259.

⁴³⁴ Ibidem, p. 261-262.

⁴³⁵ Ibidem, p. 384-385.

⁴³⁶ Ibidem, p. 317.

⁴³⁷ Ibidem, p. 323, p. 344.

⁴³⁸ Ibidem, p. 325-326.

⁴³⁹ Ibidem, p. 332.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 337.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 344.

⁴⁴² Ibidem, p. 371.

⁴⁴³ Ibidem, p. 389.

em seu corpo, subjaz a felicidade perdida por seu amante, mas recuperada por ele na intimidade lírica, amorosa e simbólica que os reúne⁴⁴⁴.

Podemos dizer que a personagem *☿*, por sua vez, apresenta-se, a si mesma, da seguinte forma: revela-se como uma narradora de relatos incompletos⁴⁴⁵, cindida em duplicidade subjetiva e ôntica, já que possui duas idades, duas infâncias, duas subjetividades, duas bocas, e, também, o mundo é duplicado, sendo visto por ela sob *dúplice ótica*⁴⁴⁶; ela é um ser de vida breve⁴⁴⁷, sua duplicidade é contraventora, radical, revolucionária⁴⁴⁸, tem um nome poeticamente traduzido no voo de uma ave⁴⁴⁹; a personagem é vitalista, dado que procura se voltar contra a negação desta⁴⁵⁰; ela vivencia certa historicização da sua vida, como personagem e como narradora, o que se pode ver em todo o seu relato, chegando, até, a presenciar o engendramento de algumas de suas identidades pessoais⁴⁵¹; sua subjetividade é friável, desestabilizando a língua, o corpo e o mundo⁴⁵²; no desdobramento que a permite hiperbolizar a história de sua própria vida, sendo, ao mesmo tempo, personagem e narradora, sua narração, também, é friável, pois esta é lacunar, dado que é eventualmente incompreensível⁴⁵³; ela é uma personagem desenraizada⁴⁵⁴, podada⁴⁵⁵, marcada, também, por duas fases, antes e depois de falar⁴⁵⁶; alça uma heteronímia existencial, na qual existe um *Eu* que é predicado de si mesmo, outro *Eu*, por sua vez, também, predicado de si mesmo, sendo que os dois, tomados em conjunto, formam o predicado de uma unidade, um terceiro *Eu*⁴⁵⁷; enfim, seu discurso possui um nexo fugidio⁴⁵⁸, ela é submetida a um algoz, Olavo Hayano⁴⁵⁹ e tem uma “substância” reconhecida por Abel⁴⁶⁰, dada à receptividade deste.

A duplicidade de *☿* abre-se, também, para um sentido libertário e outro, repressor, ou seja, respectivamente, para a receptividade de Abel e para a repressão de Olavo Hayano. Ambos percebem-na, mas se diferencia Abel por seu acolhimento ôntico

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 392-393.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 20.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 22, p. 37, p. 197.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 25.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 27.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 38.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 48.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 79.

⁴⁵² Ibidem, p. 136.

⁴⁵³ Ibidem, p. 141.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 163.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 165.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 167.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 169, p. 171.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 271.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 25, p. 274.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 320.

dos seres de Ψ . Abel, então, não é o único sabedor da duplicidade de Ψ . O marido dela, também, é-o, chegando este a indagar “‘Você tem quatro olhos, uns por dentro dos outros. Que olhos são esses? Como não vi isto nunca?’”⁴⁶¹, mas ele não detém a prerrogativa de conhecer os dois nascimentos de Ψ , afirmando ela, em relação ao seu marido, que “‘Não lhe falarei – agora, nunca – dos meus dois nascimentos, dos meus dois corpos’”⁴⁶². É como se ela ficasse tolhida da duplicidade de sua subjetividade, reprimindo, em si mesma, os olhos de criança ante as indagações do seu marido. Assim, ela firma: “‘Cerro as minhas pálpebras, as pálpebras infantis: contemplo-o apenas com os olhos adultos’”⁴⁶³.

Abel, contudo, intui e contempla, em Ψ , o outro ser desta, advindo este da queda do velocípede, a qual enseja o segundo nascimento de Ψ , mostrando o amante gozar de uma intimidade ôntica com a personagem, de modo que “‘Sob a pele transparente, à qual afluem ondas de sangue ao mínimo estímulo, pressinto – com quem procura recordar – a face escondida e que, mesmo sem ver, contemplo’”⁴⁶⁴. Mais ainda, o narrador Abel, em R7, mostra-se conhecedor de uma duplicidade de seres na personagem Ψ , afirmando ele, acerca do rosto desta, que este “[...] oculta outro ser, velado e pressentido. Outro ser: obstinado, multiplicador, jacente, dilarecado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, aculando minha inclinação por tudo que gravita”⁴⁶⁵.

A relação entre Abel e Ψ leva esta a minar a típica e ineficaz moral conjugal que lhe é imposta em seu casamento com Olavo Hayano, pois, como mulher, em uma sociedade repressora de sua libido, ela desprende-se, sexualmente, da moral opressora. Nesse sentido, felizmente, Ψ deita-se com outros homens e encontra um especial, Abel, de modo que se contrapõe a economia sexual dela às imposições repressoras de Olavo Hayano, cujo sexo, que a fere, arrefece o Avalovara deixado por Inácio⁴⁶⁶, sendo o pássaro, contudo, re-encontrado em Abel⁴⁶⁷. Ψ , assim, não se submete à repressão denunciada por Reich:

Já que é impossível, mesmo sexual-economicamente, que uma pessoa sexualmente intacta se sujeite às condições da moral

⁴⁶¹ Ibidem, p. 25.

⁴⁶² Idem, ibidem.

⁴⁶³ Idem, ibidem.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 64.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 36.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 274.

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 332.

conjugal – somente um parceiro e com este a vida inteira – uma repressão muito profunda da necessidade sexual, especialmente na mulher, é exigência primordial”⁴⁶⁸.

São linhas de fuga atitudes de *Ytu* como se deitar com outros homens, porquanto elas estabelecem posições contrárias à repressão, investindo a personagem contra a autoridade de Olavo Hayano, contra-investimento este que indica a força do inconsciente e a política do desejo. Como afirmam Deleuze e Guattari,

[...] devemos reconhecer que os movimentos de libertação feminina são, de modo mais ou menos ambíguo, portadores daquilo que pertence a toda exigência de libertação: a força do próprio inconsciente, o investimento do campo social pelo desejo, o desinvestimento das estruturas repressivas”⁴⁶⁹.

De fato, *Ytu*, continuamente, desinveste de qualquer ordem agressivamente imposta. Seja o método de sua babá Inês, seja a submissão que seu marido, Olavo Hayano, tenta impor, *Ytu* não compactua⁴⁷⁰, de modo que, poderíamos dizer, seja no apartamento do Martinelli, seja na casa da Marquez Ytu, seja no apartamento dos pais de Hayano, *Ytu* está, sempre, a rasgar o cotidiano agressivo. A morte de *Ytu* e de Abel parece demonstrar, nesse sentido, uma conquista da liberdade, um corolário advindo da luta travada contra várias formas de opressão em uma sociedade cujas instituições encontram-se obtusas para a liberdade e livre expressão.

Nesse contexto, o próprio Avalovara torna-se um símbolo de desinvestimento de estruturas repressivas. Enquanto, por um lado, com Abel, ressurge o Avalovara, pássaro colorido e brilhante, com Olavo Hayano, que é, nesse comenos, oposto de Abel, o Avalovara, por outro, desfaz-se, ou seja, seguindo o entendimento de *Ytu*, “[...] como se a glande fria de Hayano fosse a vinda de um inverno rigoroso e súbito: a ave perde o bico e a voz, reduz-se a um esqueleto, gravado em mim como na pedra o esqueleto de um fóssil – sem a voz, sem a plumagem”⁴⁷¹. Abel, diferentemente, recebe a personagem na duplicidade desta e provoca nela amor e júbilo intensos, permitindo, assim, que ela diga ao seu privilegiado amante “Como sou feliz, que feliz em sou, eu envolvida no meu

⁴⁶⁸ REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. 8ª edição. Tradução Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 176

⁴⁶⁹ DELEUZE e GUATTARI, Op. Cit., p. 86.

⁴⁷⁰ DALCASTAGNÈ, Op. Cit., p. 184-185.

⁴⁷¹ LINS, Op. Cit., p. 274-275.

júbilo, oh! eu, feliz? eis-me feliz, o me felicem, o me felicem, Abel. Eu, feliz, ah! e te amo e estou nua, desprendidas as minhas cabeleiras... veste-me a minha nudez”⁴⁷².

A relação intersubjetiva, erótica e simbólica entre Abel e *☿* não se reduz, contudo, aos esforços de revolução sexual, pois a eroticidade revolucionária deles *abre-se*, ainda, para uma ressignificação tanto pelo contexto simbólico quanto pela duplicidade de *☿*, como se a relação sexual fosse cifrada para implicações de sentido que a extrapolam. Assim, se, por um lado, a sexualidade de *☿* é alegórica para uma politização do desejo, tal sexualidade, por outro, é, também, alegórica, para uma compreensão simbólica e existencial que a congloba, sem que ambas as alegorias derrogem-se mutuamente.

Acerca dessa compreensão simbólica, *☿* e Abel, no segmento O12, relatam um encontro amoroso especial. Ela, em terceira pessoa, assemelha o sexo de Abel à figura do pássaro, fazendo, assim, com que a relação sexual torne-se simbólica. Dessa forma, a narradora afirma “Tomo em minha mão seu – de Abel – sexo alteado, sinto pulsarem a glândula assetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo – esse pássaro”⁴⁷³. Já Abel, pela voz de *☿*, reporta-se ao ato sexual em primeira pessoa, como personagem, aludindo, também, ao aspecto simbólico relativo ao pássaro. Assim, ele diz “Querida! Enlaça-me em teus braços macios. Enlaça-me em teus braços tenros. Ao teu lado, meu corpo já não sabe como expressar o seu contentamento e enche-se de asas inquietas”⁴⁷⁴.

No atinente à compreensão existencial, a subjetividade dupla de *☿*, cindida em dois seres, dois nascimentos, duas idades, mas, também, unificada, escolhe Abel como homem privilegiado para receber os seus dois seres. Assim,




[...] mas a ti eu quero dar-me, Abel, de um modo novo e único, dar-me com alegria, hei de franquear à sua intromissão minhas identidades, meus sexos, meus corpos, hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar, com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o inovado, o aceito, eu te receberei com todas as portas do meu corpo abertas, eu,





⁴⁷² Ibidem, p. 111-112. A propósito, o significante *inferno*, como paradigma da total negligência dos genitores, e potenciais assassinos, da personagem, pode ser sugerido neste trecho da linha narrativa R, e o significante *paraíso*, como paradigma da relação dela com Abel, sugerido em um contexto erótico-simbólico de desejo não reprimido (ibidem, p. 112-113), sendo, contudo, passível de ser derruída essa possibilidade de desejo (ibidem, p. 112).




⁴⁷³ Ibidem, p. 86.

⁴⁷⁴ Idem, ibidem.

Asteróide cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, uma. *Morde me. Basia me*⁴⁷⁵.

A seguir o narrador Abel, em E7, ele, certo de que existem segredos falados por vozes no corpo de ⁴⁷⁶, pensa que a duplicidade de  não se configura como um antagonismo entre os dois seres da personagem, mas como uma coexistência entre eles, fazendo-os coincidirem. Dessa forma, afirma Abel que “Coexistem dois corpos no corpo diante de mim e de nenhum pode-se dizer que seja o outro. Nada me faz supor antagonismo entre ambos e os traços dos rostos coincidem. Um ser e dois”⁴⁷⁷, unidade tal que se faz em sua amada , que o conduz⁴⁷⁸, dizendo, assim, a personagem Abel, em E12, “Amada: quando incontáveis seres conhece e cruza o homem sem que seu próprio ser se amplie, avance e alcance, tu me conduzes (para onde, para onde?), e não casualmente rondamos nós os limites deste bosque no qual perpassam aparições”⁴⁷⁹.


 mostra, especialmente, em E15, o seu júbilo em relação a Abel, de maneira a deixar claro que este enseja, nela, um investimento de desejo e prazer contrário à repressão, mas simbólico e existencial, dizendo ela ao seu amante: “Vê como te recebo e como te festeja a minha carne, ai, não mais o vilipêndio não mais a ofensa não mais o corpo solitário não mais [...] pertenço-te sem normas e sem exigências e abro ao teu ingresso tudo que sou e hei, amo-te-amo-te-amo-te”⁴⁸⁰. Este pertencimento parece enlaçar os amantes de uma forma tal que, na segunda ocorrência da linha narrativa “N –  e Abel: o Paraíso”, o pertencimento das vozes de Abel e  às suas respectivas subjetividades torna-se complexo, já que a designação daquelas para estas é confusa, embora permaneça, bem delimitada, a voz de  quando esta afirma amar Abel⁴⁸¹.

Podemos dizer que há uma *abertura enunciativa*, que ambigua as falas de Abel e . Acompanhando a linha narrativa R, segmento 6, deparamo-nos com um fato novo, pois  adquire voz própria nos relatos do narrador Abel. A novidade deve-se ao fato de que, peculiarizada a voz de  por meio do discurso direto, temos outra perspectiva

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 46-47. (grifos do autor).

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 344

⁴⁷⁷ Idem, ibidem.

⁴⁷⁸ Abel é conduzido por  ao Paraíso, assim como Dante, também, une-se à Beatriz no paraíso. Essa homologia, contudo, não pode esconder diferenças fundamentais entre ambos os casais, pois “À Beatriz a musa inspiradora de Dante, objeto de um amor platônico, à qual o poeta vai unir-se após a morte, quando chegar ao paraíso, depois de passar pelo inferno e purgatório, contrapõe-se a mulher de São Paulo, objeto de um amor que contempla também a carne e mais do que musa inspiradora é aquela que permite a realização concreta de Abel como escritor” (NITRINI, Op. Cit., p. 147).

⁴⁷⁹ LINS, Op. Cit., p. 377.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 401.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 412.

diegética, a qual não é mais a do narrador, mas da personagem ☞ , encadeada no relato de Abel. Ela, aí, mostra-se conhecedora de um desespero tal que se materializa em seu corpo. Assim, diz a personagem ☞ a Abel “– Traí e ofendi. Se você conheceu o desespero, talvez concorde comigo, Abel: o desespero, em suas formas agudas, não é abstrato”⁴⁸², enfatizando que “– De súbito, a gente sente na carne um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato, o desespero. Uma raiz, um seixo aquecido, incrustados num ponto qualquer do tronco. Um gato podre”⁴⁸³.

Ambigua-se a enunciação de Abel, pois ele, também, surge como personagem, por meio do discurso direto, dialogando com ☞ nesta mesma linha narrativa. As visões de Abel, contudo, parecem distintas, pois o narrador comenta as palavras da personagem ☞ , quando esta diz “– Traí e ofendi”⁴⁸⁴ sugerindo que elas sejam molde de lâminas de aço⁴⁸⁵, ao passo que Abel personagem não reage, imediatamente, às palavras de ☞ nessa ocasião. Abel, também, surge no discurso da personagem ☞ . Os usos do nome *Abel*, como vocativo, assim como o imperativo, podem marcar a conversa entre a narradora e Abel personagem, tanto na eroticidade do trecho O3⁴⁸⁶ como na continuação desta no início de O4⁴⁸⁷.

Em R8, deparamo-nos com o narrador Abel, que mostra, mais uma vez, em discurso direto, a personagem ☞ , corroborando esta a sua própria consciência crítica ao dizer a ele que “– Sabedoria alguma, Abel, afasta a convicção de que o corpo estranho está em nós para sempre. Toda a nossa vida encontra aí a sua negação. Voltamo-nos contra a presença intolerável”⁴⁸⁸. ☞ mostra-se vitalista, posicionando-se de encontro ao que pode negar a vida.

Abel e ☞ estabelecem, especialmente, um *diálogo aberto*, pois este é tanto *indireto*, estabelecendo-se sem marcas linguísticas de trocas de turno, quanto *direto* (bem menos frequente no romance), na forma de relatos e descrições, tal como surge em O8, onde a narradora ☞ inclui, em discurso direto, sua própria fala e a de Abel, encadeando, então, ambos, um diálogo com marcas discursivas convencionais. Assim

⁴⁸² Idem, p. 27.

⁴⁸³ Idem, ibidem.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 28.

⁴⁸⁵ Idem, ibidem.






⁴⁸⁶ Ibidem, p. 26.

⁴⁸⁷ Afirma ☞ : “No breve salto, neste espaço de relâmpago em que o peixe voa e vê as cabras mordendo as pedras das ilhas, neste salto breve nos confunde a luz das interrogações, que não são poucas. Emergimos do mar para indagar, Abel” (ibidem, p. 28). O tema da brevidade da vida é, assim, fortemente ligado ao do questionamento radical.



⁴⁸⁸ Ibidem, p. 48.

“– O que é isto?/ – Um furo de bala./ – Que tempo faz?/ – Quase dez anos./ – Quem disparou?/ – Eu mesma”⁴⁸⁹. Nesse trecho, lemos, a propósito, da narradora, acerca das vozes do seu corpo, uma referência a outra personagem que se relaciona a elas. Trata-se de Inácio Gabriel. Afirma ela:

Volta-se para mim, apoiado num braço, a outra mão afagando-me a axila, volta-se, quem sabe escutarei dentro em breve no meu corpo as vozes que só ouço pela madrugada e que desde Inácio Gabriel têm sido neste mundo a minha companhia, a única [...] ⁴⁹⁰.

Abel, sabedor da duplicidade de , toma, em O12, especialmente, a palavra, irrompendo sua fala em meio ao relato da narradora, o que torna esse trecho intensamente dialógico, mas de uma maneira pouco convencional. Logo após os cinco primeiros períodos no início desse segmento, ao longo dos quais a personagem  empreende sua narração, a personagem Abel principia uma fala, por meio de discurso indireto, acerca de  ⁴⁹¹. Abel, aí, deixa claro que sua amada  empreende, para ele, uma transfiguração metapoética do mundo, confundindo-se ela com um texto, um ato de escrever, uma personagem-verbo, o qual se torna avassalador, pois engendra um sentimento de amor e fruição para com o corpo e o ser de . Assim,

Afluem a este recinto, purificados (ou apenas evocados?), o hálito nauseante dos pregoeiros da Bolsa, o negro oxigênio expirado pelas fábricas, as exalações dos mortos e dos automóveis, o odor de sepulcro que flutua ante os cofres abertos e as caixas-registradoras, o pós das demolições, o suor dos oprimidos, as fezes revolvidas nos esgotos pelas escavadoras mecânicas, tu mesma abrigas algumas podridões, mas em ti o mundo transfigura-se. Como um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir. Insensato seria estar junto de ti e não fruir o que és. Se ouço, devo agir como surdo? Não deverias nunca perdoar-me se, conhecendo-te, não te desnudasse e unisse o meu ao teu corpo eleito. Eu te amo ⁴⁹².

A personagem  interage dialogicamente, mas o faz, em uma citação na qual o sexo de  parece falar. Dessa forma, anuncia Abel a fala da personagem , que toma a

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 51.





⁴⁹⁰ Ibidem, p. 50.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 85.


⁴⁹² Idem, ibidem.

palavra, igualmente simbólica, assemelhando, ademais, Abel à figura do *hóspede*⁴⁹³. Assim:

Teu sexo me chama e proclama seus dons: ‘ Sou feito de bocas, de lodo na sombra, de mãos, de flores, de peixes ávidos, de tardes estivais, de lagartas de fogo. Verás como hei de com dez bocas sugar tua virilidade, verás como deslizas entre ladrilhos úmidos, limosos, verás como hei de com inúmeros e ajuizados dedos esmagar teu pênis (como quem esmaga uvas, mas teu pênis será um racimo esmagado e sempre renovado) [...] verás como hei de fazer-me em pétalas e que brandura haverá em torno desse invasor, verás como nada haverá de magoá-lo, como o cingirei com flores amarelas e vermelhas, como choverão, sobre o hóspede, botões-de-ouro, azáleas, brincos-de-princesa e digitális [...]’⁴⁹⁴

É interessante ver como o diálogo pode realçar a relação entre  e Abel. Se com Anneliese Roos ele não se faz entender,  o compreende, faz conexões entre o sotaque nordestino dele e sua própria história de vida, atestando, assim, a comunhão entre estes dois amantes⁴⁹⁵. A narradora , no parágrafo final de O12, mostra uma instigante reflexão sobre o desejo, a partir da abordagem simbólica e erótica de Abel. Ela afirma “A voz que me fala, que me enlaça [...] tudo nasce aí, nessas sementes, sim, não apenas o desejo, a força que elabora as palavras e as destila, mas também o timbre dessa voz”⁴⁹⁶. Nesse mesmo parágrafo, inusitadamente, surge a voz da personagem , afirmando uma identificação entre ela e Abel, sugerindo, ainda, ela, um modo onticamente duplo de recebimento. Assim, “Amado meu, amor, meu sexo te chama [...] Verás como haverá, a tua salamandra, de crescer dentro de mim, expandir-se, tomar-me o ventre, as ancas, invadir meu corpo, ser meu corpo, reinar em mim, em mim reinar, em mim. *Morde me*”⁴⁹⁷.

A propósito, se nos ativermos à tipificação desses narradores, ela poderá se mostrar complexa, já que as personagens de Lins desafiam alguns conceitos. Pode-se dizer que há duas tendências, ou maneiras, de narrar, dois tipos de narrativa: um, heterodiegético, cujo narrador está ausente da história que conta; e outro,


⁴⁹³ Abel não é, simplesmente, um hóspede, mas *o hóspede* aceito e recebido por , para o qual esta pode se dar em sua duplicidade e liberdade (ibidem, p. 46-47). (grifos nossos).


⁴⁹⁴ Ibidem, p. 87.

⁴⁹⁵ DALCASTAGNÉ, Op. Cit., p. 73.



⁴⁹⁶ LINS, Op. Cit., p. 88.

⁴⁹⁷ Idem, ibidem. (grifos do autor).

homodiegético, cujo narrador é personagem da história que conta⁴⁹⁸. Não podemos, obviamente, afirmar que Abel e  sejam narradores heterodiegéticos, pois eles não são ausentes dos seus relatos, nem, para nossa surpresa, que sejam narradores homodiegéticos, pois o caráter de secundariedade faz-se presente neste tipo⁴⁹⁹, o que não é o caso dessas personagens, posto não serem Abel e sua amada personagens secundárias na trama que os enreda.

É difícil, também, sustentar que Abel e  sejam narradores autodiegéticos, mesmo que ele, singularmente, tome a palavra nas linhas narrativas R, O, E e N (além de A e T), ela, singularmente, nas linhas narrativas O, E e N, e ambos, de maneira plural, falem nas linhas narrativas E e N⁵⁰⁰, pois esse tipo de narrador pode se comprometer com a organização do tempo de uma maneira oblíqua para a dinâmica que acontece em *Avalovara*, porquanto, acerca do narrador autodiegético,

Em certos casos, pode verificar-se inteira sobreposição temporal entre narrador e protagonista: é o caso que se observa no **monólogo interior** (v.), modalidade de **narração simultânea** em que o sujeito da enunciação coincide com o do enunciado. Muitas vezes, porém, não é isso que ocorre; o **narrador autodiegético** aparece então como entidade colocada num tempo **ulterior** (v. **narração, tempo da**) em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma **distância** temporal mais ou menos alargada entre o **passado da história** e o **presente da narração** [...] ⁵⁰¹.

Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que Abel e  não se enquadram, perfeitamente, nestas definições de heterodiegese, homodiegese e autodiegese. Podemos, contudo, tentar uma conceituação para estes narradores. Eles *desdobram*-se, porquanto falam da perspectiva de narrador e de narradora e, nos eventos narrados e descritos, encontram-se, também, ambos, como personagens principais desses relatos. Esse desdobramento diegético contextualiza-se, porém, em uma dinâmica narrativa especial, pois não podemos sugerir que, ao narrarem, Abel e  encontrem-se, devido a tal perspectiva, mais distantes dos fatos narrativos, como se narrassem de um tempo ulterior, guardando, assim, certa distância advinda do próprio relato.

⁴⁹⁸ REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2ª edição. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007, p. 69-70.

⁴⁹⁹ REIS e LOPES, Op. Cit., p. 266.

⁵⁰⁰ FERREIRA, Op. Cit., p. 107.

⁵⁰¹ REIS e LOPES, Op. Cit., p. 260. (grifos dos autores).

Essa suposta distância pode ser considerada falsa, porquanto o uso do “tempo” presente por Abel narrador e por *eu* narradora enseja a presença ante os fatos dos relatos concernentes às personagens narradas Abel e *eu*, por meio de uma *mediação narratológica aberta*, de modo que tais narradores, embora se remetendo aos fatos dos seus relatos em terceira pessoa, presenciaram, também, as cenas narradas, e tais personagens narradas, embora imediatamente presentes nos relatos, são mediadas pelas presenças imediatas dos narradores. A dinâmica narrativa de Abel e *eu* pode ser entendida, então, como uma *presença presenciadora* dos narradores que aglutina os fatos da narração, sendo estes presenciados em unidade diegética especial, unificadora das perspectivas de personagens e narradores no registro gramatical do “tempo” presente.

Nesse sentido, este “tempo”, em língua portuguesa, revela-se peculiar. No presente gramatical, o momento do evento – momento em que se dá o evento descrito –, o momento da fala – momento da realização da fala – e o momento da referência – que é a perspectiva do sistema temporal fixo que o falante transmite ao ouvinte – são simultâneos⁵⁰², e, assim, esse *tempus*⁵⁰³ assegura aos narradores a *simultaneidade* entre o tempo dos eventos predicados e o tempo das suas enunciações, o que, então, permite que se leia uma marca semântico-gramatical de simultaneidade indicando a presença dos narradores diante situações narradas por eles. Dessa forma, *eu* e Abel são narradores desdobrados diegeticamente e temporalizados no *tempus* da presença, os quais, assim, não se posicionam em determinado tempo ulterior, diferentemente tanto do monólogo interior quanto da distância entre o passado da história narrada e o presente da narração passível de instanciação na autodiegese.

Mas o presente em que se contextualiza *eu* é, ainda, distinto, pois se *abre temporal e alegoricamente*, na medida em que futuro e passado aglutinam-se, tal como o paradoxo aliceano interpretado por Deleuze⁵⁰⁴, e, além disso, *eu* torna-se um centro, ensejando um presente alegórico que sugere uma reunião entre a unidade e a multiplicidade, conhecimento e desconhecimento, imaginação e inexistência. Assim, *eu* afirma ser “[...] a foz terrível das coisas, o ponto, o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que

⁵⁰² CORÔA, Maria Luiza Monteiro Sales. *O tempo nos verbos do português: uma introdução à sua interpretação semântica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005, p. 11.

⁵⁰³ Este termo é usado por Corôa para se referir às formas gramaticais que se relacionam à categoria de tempo, ou formas gramaticais que expressam o conceito temporal, diferente da noção de *tempo* que designa o tempo presente na consciência de cada um. (CORÔA, Op. Cit., p. 21-22).

⁵⁰⁴ O que veremos mais adiante.

imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista”⁵⁰⁵. Esta centralidade é, porém, complexa, pois a relação de *eu* consigo mesma demonstra uma contingência na medida em que seu nome próprio dá lugar a um símbolo e a um deslizamento de nomes e pessoas no, e por meio do, seu corpo.

A personagem *eu* abre-se nas dimensões da *fala* e do *silêncio*. Até os nove anos, *eu* ainda não fala. Enquanto ela cresce, a queda, a partir da qual ela entra no mundo do proferimento, vai se anunciando, sendo a personagem já ciente de sua indagação e de sua busca do nome irrevelado. Nascer, aí, não significa, apenas, ter escapado à morte, nem transformar a vida em função de um desastre, pois o que se dá é o surgimento efetivo de um segundo corpo incrustado no primeiro, corpo de um recém-nascido que vai crescer, marcando um espaço de conflito⁵⁰⁶.

A narradora *eu*, observadora privilegiada de si mesma, pode, assim, ver-se quando, ainda, não inteligia as palavras no mundo da linguagem, pois, antes de aprender a falar, ela afirma que “As palavras sobressaem-se do meio dos ruídos, mas tão-só como fios de outra substância em um novelo inextrincável”⁵⁰⁷, situação esta fortemente conflituosa, pois afirma a narradora “Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuo descobri-lo no confuso ir-e-vir das coisas que me cercam. Será um som, será um odor, será uma cor, uma claridade”⁵⁰⁸. Não se trata, então, de a personagem situar-se fora do mundo da linguagem, mas, isto sim, de ela não tomar a palavra para intervir em tal mundo.

A seguir a sequência da linha narrativa “História de *eu*, Nascida e Nascida”, para a narradora, em O13, o fato de a personagem *eu* não falar, quando, ainda, criança, antes da queda, resulta em certa desarticulação do espaço em que esta se encontra. Nesse sentido, afirma a narradora que “Sem falar, desagrego as coisas, desmonto-as, separo umas das outras, reorganizo-as em mim”⁵⁰⁹. Mas sua infância é, também, marcada pela negligência dos seus pais em relação a ela e pela solidão advinda da ignorância destes genitores em relação ao segundo nascimento da personagem. Assim,

[...] uma adolescente é encontrada violada e morta no poço dum elevador e nem assim sou impedida de abrir a porta quando quero e circular sem destino pelo Martinelli. Contudo, e isto me

⁵⁰⁵ LINS, Op., Cit., p. 135.

⁵⁰⁶ DALCASTAGNÈ, Op. Cit., p. 178.

⁵⁰⁷ LINS, Op. Cit., p. 29.


⁵⁰⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 103.

intriga, ninguém sabe que sou outra desde a queda naquele mesmo poço, ou que o mundo desde então é outro para mim, ninguém, e mesmo assim nenhuma chave é retirada das fechaduras, as telas de aço originalmente destinadas a impedir que me precipite das janelas se desfazem, não resistem sequer ao bico de um pardal e eu vago sozinha, livremente, nesses corredores onde há um estuprador. Por que não continuam a proteger-me?⁵¹⁰

Assim, após a queda, afirma a narradora, acerca da mulher cujo peito suga, “Vejo-a pela primeira vez e ao mesmo tempo a reencontro”⁵¹¹ e, acerca do quarto, afirma, também, que, lá, “[...] tudo é igualmente vago e nítido, familiar e estranho”⁵¹². A personagem vivencia um processo de autodescoberta da linguagem, pelo qual toma a palavra, usando-a criativamente. Assim,

Descubro a palavra *boca*; *eu*, o pronome; o verbo *ser*; uma partícula, *em*. Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites, impossível que é elucidar se designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro: *aqui*; *lugar*. Aposso-me da aditiva *e*, com seu dúplice poder de unir e separar, e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: *ir* e *voar*, *veia* e *impulso*, *cão* e *látigo*, *centro* e *espera*, *eu* e *vós*, *eu* e *eu* [...] Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem. *Tenderna* é essa luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer. *Lanstoso*: o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor. *Emarame*: ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos – corpo e reflexo – sejam contemplados por alguém⁵¹³.

Podemos ler, em O18, que a nova residência de  marca, contudo, uma fase nova em sua vida, sem romper, totalmente, com a fase anterior, quando ela ainda não falava, pois, naquela fase, a criatividade que desfaz e reorganiza as coisas permanece, mas carregada em certo proferimento subjetiva e intersubjetivamente impactante, já que sua criatividade mostra-se no atinente a ideias, narrativas e nomes os quais ninguém, sequer ela, conhece, sendo estes, ainda, inarticulados com a idade que os outros supõem ter a personagem. Assim,

⁵¹⁰ Ibidem, p. 106.

⁵¹¹ Idem, p. 79.

⁵¹² Idem, ibidem.

⁵¹³ Ibidem, p. 81-82. (grifos do autor).

Do mesmo modo que, durante o meu longo período de mudez, crio palavras não pronunciadas e chego a pensamentos que não me atrevo a externar, lança a minha boca, nesta fase segunda, idéias, narrativas e nomes que ninguém conhece, que nem eu conheço, que não conheço melhor ouvindo da minha própria boca e que decerto assustam ainda mais os que me escutam por serem proferidos numa voz insegura de criança, traduzindo uma experiência que sobrepassa a deles e não é justificada pela minha idade ou aparência⁵¹⁴.

A experiência discursiva de *☹* é entendida pelo narrador Abel como um relato incompleto, o que posiciona, então, para ele, *☹* como narradora. Afirma o narrador, em R15, que “Fechada a janela e acesa sobre a cômoda uma vela, evolui o relato de *☹*, mutilado e nem sempre compreensível, dentro da madrugada, misturado com o som das ondas, o cantar esparso dos galos, o vôo interminável dos pássaros noturnos [...]”⁵¹⁵. Parece, contudo, haver uma *abertura discursiva implícita*, pois existe um discurso verbalizado por *☹*, seu relato, e outro, silencioso, apreendido, contudo, pelo narrador Abel, o que fica claro quando ele afirma que, no corpo de *☹*, perpassa “[...] outro rosto, gêmeo, olha-me através das suas têmporas e não me fala, todos estamos em silêncio, mas do silêncio em que está encerrado é como se dissesse: ouve-me”⁵¹⁶.

O corpo de *☹*, *abre-se*, pois é carne e superfície textual, vozes e signos, é, de certa forma, fugidio, pois sua representação, como diz Abel, não é dada e é, dificilmente, apreendida, mas esse corpo enseja um trânsito de palavras e imagens que saem de si mesmo para, também, frequentarem o corpo de Abel, o qual, portanto, contitui-se, também, de palavras. Dessa forma, no início da linha narrativa “E – *☹* e Abel: ante o Paraíso”, fala Abel acerca do corpo de *☹*, dizendo que “O seu corpo me embebe de palavras e imagens. Tais palavras e imagens, não as apreendo e quase nunca sei o que representam”⁵¹⁷, palavras e imagens que, assim, furtam-se à representação. De fato, Abel, embora conheça a intimidade de *☹*, narrando, em E2, por exemplo, que “Ela responde, com a fúria e a solidão que ressoam em sua carne, a obscuros vazios que me roem”⁵¹⁸, sabe, não menos impactado, que algo, nela, é segredado, não se mostra, e, assim, podemos dizer que, também, foge à representação. Afirma Abel, acerca do corpo de *☹*, que

⁵¹⁴ Ibidem, p. 167.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 258-259.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 259.

⁵¹⁷ Ibidem, p. 317.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 322.

Segredos numerosos, nele, espreitam-me; e o confronto do meu corpo com o seu atende a um esforço de perfuração e rompimento, arrastam-me esse rosto e corpo – ventre ancas jarretes, vulva peitos ombros, língua braços coxas – com todos os ímãs e iscas e méis, mas arrasta-me com ainda maior potência o esconso, o que irrevelado se move em sua carne, o ainda escuro e não aqui. Sua beleza estoura nos meus olhos e trespassa-me, cruza-me, atravessa-me, crava-se fundo em mim⁵¹⁹.

Abel, nesta linha narrativa, fala sobre o disco de Festo, que traz um hermético texto em espiral⁵²⁰, de significado primeiro efêmero e perdido⁵²¹, texto que, assim, evoca a presença e a visão do mistério⁵²². Essas características levam o narrador a identificá-las tanto com a linguagem quanto com E_4 , tornando esta *aberta*, assim, para uma *identidade metalinguística e metaficcional*. O corpo da personagem torna-se heteróclito, linguagem sem significado primordial que, assim, mantém um halo de impenetrabilidade. Compara Abel esse texto em espiral com E_4 , dizendo que o texto “Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto a linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de E_4 ”⁵²³. Não apenas são impenetráveis as vozes que Abel escuta, mas, tal como o disco de Festo, possuem elas um possível nexos e significado, embora este, difuso, assemelhe-se ao caos. Assim, em E4, diz Abel:

Evoca o corpo de E_4 esse artefato irradiante. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida – esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação –, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto⁵²⁴.

E_4 , cujo corpo é constituído de ilegibilidades, o que afirma Abel, dizendo que “Essa rede ilegível constitui o seu corpo, o mesmo corpo e outro, e não devo crer que sobre ele se projete. Ela: carnal mas também ente verbal”⁵²⁵, provoca, neste amante, um re-encontro consigo mesmo, advindo da união entre eles que compreende as figuras da

⁵¹⁹ Ibidem, p. 323.

⁵²⁰ Ibidem, p. 317.

⁵²¹ Ibidem, p. 325.

⁵²² Idem, ibidem.

⁵²³ Ibidem, p. 325.

⁵²⁴ Ibidem, p. 326.

⁵²⁵ Ibidem, p. 389.

ambiguidade, fragilidade e felicidade. Afirma a personagem Abel a *Op.*, objeto e alvo do seu desejo⁵²⁶, que

(Unindo-me a ti, que amo e desejo, uno-me também por fim a certa ambígua visão inalcançável, vacilante entre o vir e o partir; e recupero, pois ela subsiste em teu corpo, a frágil companheira – companheiro, também, posso dizer – que realça, entre velhos chapéus, luvas desbotadas e antigos colares arrancados do fundo de gavetas, a única estação encantada e realmente feliz de minha vida)⁵²⁷.

A retomada histórica de si mesma apresenta outros momentos fundamentais da personagem. Em O14, sua relação com os seus genitores é radicalmente questionada pela narradora, que, ao descrever a facilidade com que ela, ainda criança, vai, com o seu velocípede, ao elevador, relata, também, a completa indiferença dos seus pais. Assim, “Meu pai tem nas mãos a fotografia que corta no instante em que eu saio; minha mãe continua a prender no chapéu a mesma flor de cambraia alaranjada. São meus pais? Ou são meus assassinos?”⁵²⁸. Parecem gerar grande tensão as negligências destes, chegando elas a impactarem-na profundamente e a ensejarem que um sentimento de ódio acumule-se nela, ao ponto de ela gritar a palavra, “Inferno!”, afirmando a narradora ser esta “[...] a primeira palavra que libero, a primeira, volto a repeti-la, quatro, cinco vezes, de modo cada vez mais débil, depois me curvo, toco o chão com a frente e caio em pranto”⁵²⁹. Se tal palavra, que, como outras proferidas por ela, representa sua vida⁵³⁰, fá-lo, expondo um sentimento de acrimônia oposto ao que acontece entre a personagem e Abel.

Podemos ressaltar que a ressignificação da subjetividade de *Op.* passa, também, por um evento fulcral, relatado em O17, qual seja, a mudança de residência, o que coloca a personagem em relação oposta ao que ela encontrava na residência dos seus pais. Delineia-se, assim, uma oposição entre o apartamento, no edifício Martinelli, e a casa de sua avó materna, na esquina da Marquez Ytu. A narradora expressa-se, dizendo, acerca da relação da personagem com esta casa, que

⁵²⁶ Ibidem, p. 392.

⁵²⁷ Ibidem, p. 392-393.

⁵²⁸ Ibidem, p. 110-111.

⁵²⁹ Ibidem, p. 111. É interessante ressaltar que a palavra *inferno* pode não ser a primeira palavra pronunciada pela personagem, já que ela, antes, pronuncia a “palavra” *inrerno*, a qual, assim, é sua primeira enunciação (comentário da Professora Dr^a Elizabeth Hazin).

⁵³⁰ LINS, Op. Cit., p. 123.

Nada me magoa nesta casa ampla [...] nem os móveis severos [...] nem o piso recoberto com tiras de madeira bem polida, nem mesmo a sala onde fica o rádio de olho verde [...] Não me aflige também esta presença de ruína e de detritos em uma casa onde até as escarradeiras de louça têm algo de faustoso. Por outro lado, o Martinelli fere-me⁵³¹.

Em sua nova residência, como sabemos, *eu* é podada, o que não ocorre sem violência. Nesse sentido, afirma a narradora que “No Martinelli nada me parece inútil, cada grito que eu lanço [...] conduz-me, é o que acho, a uma culminação. Na casa da Marquez de Ytu [...] algum esporão [...] está sendo polido, sou podada na violência que em mim se ramifica”⁵³². Nesta residência nova, entende a narradora que “o mundo se reduz e murcha para mim”⁵³³, e, de fato, *eu* segreda sua intimidade à sua avó, a qual, ademais, procura desenraizar a personagem de quaisquer possibilidades de vínculo com o Martinelli. Assim diz a narradora, acerca de sua avó, que esta

Não admite que eu leve nenhum dos meus pertences, considera-os inúteis e substituíveis, ignora que lentamente roda sobre a minha antiga cama o grande maquinismo invisível, o maquinismo, o que se assemelha a uma esquadra suspensa, o que capta os eventos e que mantenho em segredo⁵³⁴.

A nova residência de *eu* marca, ainda, encontros intersubjetivos fundamentais para a vida da personagem e uma intensificação da sua duplicidade. Como sabemos, ela conhece Inês, que a arrebatava⁵³⁵, e um rapaz, Olavo Hayano, com quem irá se casar, posteriormente. A duplicidade da personagem aborda o garoto⁵³⁶, de modo que ela, a princípio, sente-se envolvida por ele⁵³⁷.

A narrativa proferida por *eu* é, entende a narradora, inconsistente, pois o relato pode ser sem nexo para a personagem, tal como ela diz, em O22. Aí, afirma a narradora que “[...] tudo surge [...] nas inumeráveis palavras com que narro, horas e horas, até perder a voz e continuar falando dentro de mim, as minhas próprias núpcias e tantos

⁵³¹ Ibidem, p. 164.

⁵³² Ibidem, p. 165.

⁵³³ Idem, ibidem.

⁵³⁴ Ibidem, p. 163.

⁵³⁵ Afirma a narradora que Inês “[...] cujo emprego é seduzir-me [...] não precisa esforçar-se para executar sua incumbência. A sedução ocorre de cada gesto seu, de cada frase [...]” (ibidem, p. 165).

⁵³⁶ Afirma a personagem: “Vejo Olavo Hayano, com o meu duplo olhar, como ninguém o vê [...]” (ibidem, p. 168).

⁵³⁷ Ibidem, p. 169.

outros eventos, sem perceber sempre o nexos do meu discurso”⁵³⁸. A narradora tem, contudo, clara noção de que a personagem *W* realiza atos de descrição⁵³⁹, narradora tal, a propósito, consciente tanto do cerceamento que sofre a personagem em virtude de Olavo Hayano⁵⁴⁰ quanto das linhas de fuga que contra-investem a autoridade deste, quer na relação que a personagem trava com outros homens como uma forma de atacar Hayano⁵⁴¹, quer na relação dela com Abel, a qual enseja o retorno do Avalovara. Assim, lemos, ao final da linha narrativa “O – História de *W*, Nascida e Nascida”, que:

Alteia-se ainda o Avalovara entre relâmpagos, e de súbito percebo que um pássaro igual – o mesmo? –, quase legível e também feito de pássaros, voa em nossos corpos unidos, leve, entre as ramangens, as mariposas, o crocodilo, o coelho e os animais de gargantas ruidosas. Voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia⁵⁴².

A seguir o narrador Abel, a personagem Abel já era, a propósito, sabedora da substância de *W*, qual seja, a duplicidade de um corpo feito de palavras, essência de *W*, descrita, mais uma vez, pelo narrador, na última sequência da linha narrativa “R – *W* e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, como dois seres que

[...] fitam-me, plenos de complacência ou de amor, ela e ela, coincidentes, um incrustada na outra, entranhada na outra, rodeadas de mariposas imóveis, a mesma pessoa e no entanto pessoas diferentes, uma exterior e outra oculta, nascida e ainda embrionária esta, silenciosa dentro da mulher que fala, órbitas dentro das órbitas de quem sempre a encobre, os peitos menores, as cabeleiras confundidas e o mesmo rosto, talvez mais radioso⁵⁴³.

Essa relação histórico-filosófica de encontrar a própria essência é radicalizada, pois indica uma *abertura histórica de enunciação* na medida em que o fato de *W* ser personagem, mas, também, narradora da sua história de vida, duplicidade esta que pode, também, implicar Abel, torna a enunciação da história de vida das personagens hiperbólica, pois se dá em tal duplo registro diegético.

⁵³⁸ Ibidem, p. 271.

⁵³⁹ Ibidem, p. 271-273, p. 284.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 281.

⁵⁴¹ Ibidem, p. 282.

⁵⁴² Ibidem, p. 285.

⁵⁴³ Ibidem, p. 385.

Também, a experiência do nome de *Abel* abre-o, numa ambiguidade em que ele é tanto intraduzido quanto traduzível. Embora Abel tenha determinada profundidade de olhar, ele não consegue verter nomes de *Abel*, parecendo, apenas, intuí-los, como ao afirmar que “Nas tēmporas de *Abel*, no espessor dos seus ossos, de súbito, um nome resplandece, intraduzível”⁵⁴⁴. Ela, ao contrário, consegue, poeticamente, traduzir seu próprio nome.

A experiência do nome de *Abel* vincula-se, fortemente, a uma ave. Esta aproxima-se de *Abel* quando a personagem encontra-se deitada, como se lê em O6, em que “Uma ave, bem no alto, faz evoluções. Voa tão longe que por vezes torna-se invisível, perdida entre as nuven e o azul fulgurante”⁵⁴⁵. Nesse mesmo trecho, a narradora descreve um beijo que recebe da personagem Abel, sugerindo a narradora uma comparação entre si mesma e a ave. Assim, “Com os lábios, de leve, Abel aflora meu rosto, a penugem do meu rosto, contorna a linha das fontes, desliza pela face [...]”⁵⁴⁶. *Abel*, ainda em O6, narra o seu encontro com a ave, pelo qual entendemos que o nome da narradora pode ser definido poeticamente, como uma metáfora do voo espiralado da ave. Assim, mostra *Abel* ter uma experiência poética do seu nome, traduzindo-o, metaforicamente, pelo voo que a permite fundir-se com a ave. Descreve a narradora:

A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. Custo a perceber que as suas evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. Ao mesmo tempo, contenho um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome⁵⁴⁷.

O romance de Lins *Abel*-se, finalmente, para um diálogo, indireto ou difuso, com outras obras literárias. R5, por exemplo, marca a primeira referência à *Divina Comédia*⁵⁴⁸. Referências à obra de Dante Alighieri⁵⁴⁹ continuam, como se pode notar em vários momentos da interação de Abel com Roos e nas linhas narrativas E e N, as quais trazem, em seus títulos, o termo *paraíso*. Explica Nitrini que

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 35.

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 37.


⁵⁴⁶ Ibidem, p. 38.


⁵⁴⁷ Idem, ibidem.

⁵⁴⁸ NITRINI, Op. Cit., p. 20.

⁵⁴⁹ Ver: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

De fato, a relação deste romance com a *Divina Comédia* é ampla. As ressonâncias desta obra medieval em *Avalovara* estendem-se na concepção estrutural da obra, na linguagem simbólica, na numerologia e no ritmo poético de seu discurso. Em todos esses casos, trata-se de um diálogo difuso, que não permite um cotejo direto, mas que assinala a imersão de Osman Lins no universo literário de Dante e seu aproveitamento naquilo que lhe interessa para compor seu discurso literário específico, no Brasil, em pleno século XX, sob o signo da construção racional, geométrica e simbólica e da arte da poesia que mescla realidade e fantasia⁵⁵⁰.

Outras obras surgem no discurso intertextual de *Avalovara*. Pelos títulos citados por Nitrini⁵⁵¹, podemos arrolar: *Moby-Dick*⁵⁵², *Os sofrimentos do jovem Werther*⁵⁵³, *A modificação*⁵⁵⁴. Ainda, pode-se ler *Quarup*⁵⁵⁵ em intertextualidade com o romance de Lins⁵⁵⁶. Outros diálogos difusos poderiam ser sugeridos para o romance. Embora não adentremos nessas referências, podemos indicar outras que ressoam em *Avalovara*. Nesse sentido, poderíamos dizer que  é uma personagem paradoxal⁵⁵⁷ uma vez que, ao mesmo tempo, ela é puxada em dois sentidos, isto é, o seu presente estende-se para o futuro e para o passado, estabelecendo uma simultaneidade temporal ensejada pela heteronímia ôntica que a constitui. Assim, “Mais alta do que todas, mais velha (e simultaneamente mais nova), distingo-me também pela gordura e transito nos salões e pátio de recreio com uma funda consciência de segregação”⁵⁵⁸.

A seguir esse raciocínio,  possui uma realidade aliceana⁵⁵⁹. Para Deleuze, a sentença *Alice cresce* quer dizer que *Alice* torna-se maior do que era, mas, por isso, torna-se, também, menor do que é, de modo que não é, ao mesmo tempo, que ela é maior e menor, mas é, ao mesmo tempo, que ela torna-se maior do que era e faz-se menor do que se torna, o que corresponde à estrutura do *devenir*⁵⁶⁰. A personagem de Carroll tem sua subjetividade atravessada pela simultaneidade que enseja a contestação

⁵⁵⁰ NITRINI, Op. Cit., p. 143.

⁵⁵¹ Ibidem, p. 141-160.

⁵⁵² MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. New York: Norton Critical Edition, 2000.

⁵⁵³ GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁵⁵⁴ BUTOR, Michel. *A modificação*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

⁵⁵⁵ CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

⁵⁵⁶ Ver: SOARES, Marisa Balthasar. “De Orquídeas, Amores e História: Intersecções de *Avalovara* e *Quarup*”. In: FARIA e FERREIRA, Op. Cit., p. 197-208.

⁵⁵⁷ Não se trata da definição técnica (ABBAGNANO, Op. Cit., p. 864-865), mas do conceito elaborado por Deleuze (2000).

⁵⁵⁸ LINS, Op. Cit., p. 207.

⁵⁵⁹ Ver: CARROLL, Lewis. “Through the Looking Glass”. In: *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. London: Bounty Books, 2000.

⁵⁶⁰ DELEUZE, Op. Cit., p. 1.

da sua identidade pessoal⁵⁶¹, o que se radicaliza para um processo de dessexualização e despersonalização⁵⁶².

☹ assemelha-se à *Alice*, pois a personagem de Lins tem sua subjetividade atravessada pela simultaneidade por meio da qual ☹, unificada, encontra-se, ao mesmo tempo, na perspectiva dos seus dois seres, com idades distintas, afetos distintos, mundividências distintas, *abertura paradoxal*, porquanto não se detém em nenhum dos seres duplicados, mas, simultaneamente, encontra-se ☹, desde a sua queda, maior do que era e menor do que é, isto é, existe em seus dois nascimentos, no passado e no futuro dos seus seres, tempos estes que se estendem no lócus ôntico da personagem.

Se, por um lado, nessa unificação de individualidades, a personagem de Lins mostra-se em devir, esta, por outro, adquire tal simultaneidade não, apenas, no momento do seu tornar-se, mas desde que passa a falar e que tal simultaneidade faz parte do seu ser, encontrando-se, então, ☹, maior do que era e menor do que é na realidade cindida que a fundamenta, característica esta que parece derrogar o princípio de identidade, o que não acontece, quiçá, com *Alice* interpretada por Deleuze. Além disso, ☹ é tricotomizada e constituída por vozes, sendo que estas, como podemos ler em O20, distinguem-se, sabendo a narradora quem fala das duas subjetividades desdobradas de si mesma bem como percebendo a sobredeterminação de uma de suas subjetividades, uma de suas vozes. Estabelece essa multiplicidade um microcosmo do efeito prismático geral do romance. Assim,

Trespagam-se em mim os meus dois nascimentos e as filhas desses nascimentos, dois corpos num, só um deles visível; o outro, espreitador, apenas se revela pela voz que se alterna com a do corpo visível, ou pela dentição extemporânea, ou, ainda, por manifestações menos evidentes [...] Passam-se meses nos quais a dupla noção que possuo das coisas é como que regida pelo corpo mais novo e eu não consigo progredir⁵⁶³.

Pensem em outro diálogo difuso. Nesse sentido, é interessante lermos, em E11, a retomada de um diálogo, em discurso direto, no qual Abel e ☹ falam a respeito do tiro que a última disparou contra si, em sua noite de núpcias. ☹ encontra-se atenta à reação de Abel, a qual poderia ser análoga à de Olavo Hayano, pois ela afirma “– eu própria disparei. Faltava dizer isto. Não me despreze”⁵⁶⁴. Ela, em seguida, impõe limites

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 245.

⁵⁶³ LINS, Op. Cit., p. 207.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 370.

à própria reação de Abel, dizendo-lhe “– Abel... Não me faça perguntas. Não quero que faça. Odeio perguntas: já ouvi muitas”⁵⁶⁵. O atentado contra si, a cicatriz dele advinda e o relato de *☛* indicam, para Abel narrador, a integração de *☛* em uma imagem paradisíaca. Ele afirma que “*☛*, com a marca da bala no seu corpo, será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria”⁵⁶⁶.

Esta situação parece indicar mínimas ressonâncias da *Odisséia* em *Avalovara*⁵⁶⁷. *☛* e o herói da *Odisséia* possuem um sentimento de acrimônia fundamental, pois ela, como sabemos, é constituída por Ira, e ele é batizado de *Odisseu*, que vem do verbo *odussomai*, o qual significa *ter ódio*. Acerca desse nome, que foi sugerido por Autólico, podemos ler que este diz à sua filha e ao pai do herói: “‘Fiha querida e meu genro, ora o nome, que digo, lhe ponde. Vim até aqui despertando inimigos por todo o caminho, homem não só, mas mulheres, na terra de solo fecundo. Ora Odisseu lhe chamai, que tem ódio; há de ter esse nome’”⁵⁶⁸. O sofrimento é característica básica de Ulisses, que é um *polytlas*, isto é, “herói que muito sofreu”.

A personagem *☛* ressoa a de Homero, pois ambas trazem, analogamente, uma cicatriz oriunda de uma situação de risco de morte: a dele resultante de uma caça, na qual um javali o mordeu⁵⁶⁹, a dela resultante de uma tentativa de suicídio. Ambos são cifrados por suas cicatrizes e, também, tentam controlar a reação do outro que tenta decifrá-las. Embora estas se vinculem, umbilicalmente, às identidades de *☛* e Ulisses, além de os cifrarem, as personagens contextualizam-se e reagem diferentemente à constatação das marcas que trazem em seus corpos, pois Ulisses, travestido de mendigo, quando Euricléia lava os seus pés, “[...] pede, energicamente, que ela não o ponha a perder”⁵⁷⁰, dado que o herói não deseja, nesse momento, que Penélope e os demais, com exceção de Telêmaco e a própria Euricléia, reconheçam-no, ao passo que *☛*, ante a constatação de Abel da cicatriz em seu peito, revela a autoria do disparo, fazendo, também, um pedido, mas lírico, amoroso, existencial, o qual revela sua expectativa de que Abel possa não reagir tal como o marido dela. Nesse sentido, afirma *☛* que “– Eu própria disparei. Faltava dizer isto. Não me despreze”⁵⁷¹.

⁵⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 371.

⁵⁶⁷ O texto de Homero é, a propósito, mencionado por Abel em diálogo com Roos (*ibidem*, p. 220).

⁵⁶⁸ HOMERO, *Odisséia*. 2ª edição. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 331, Canto XIX, 400-410.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 332, Canto XIX, 450.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 333, Canto XIX, 480.

⁵⁷¹ LINS, Op. Cit., p. 370.

O episódio da cicatriz de Ulisses é, a propósito, indicativo da peculiaridade do texto homérico. Nesse sentido, comentando o elemento retardador na poesia homérica aludido por Goethe e Schiller, afirma Auerbach que “Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”⁵⁷². Essa característica de clareza e acabamento parece oposta à textura de *Avalovara*, porquanto este impõe um engenho artístico de profunda cifração e decifração diegéticas.

Encontramos, assim, um conjunto de *aberturas* que possibilitam a presença simultânea de perspectivas distintas as quais tornam esse registro estético propedêutico para conteúdos peculiares, tais como a abertura discursiva, enunciativa, literária, ôntico-heteronímica, heteronímica-intersubjetiva, contingencial, fenomenológica, revolucionária e repreendida, dialógica, simbólica, temporal e alegórica.

⁵⁷² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 3.

CONCLUSÃO

Dada toda a gama de referência que contextualizam *Abel*, podemos dizer que esta traz um halo de sugestões lítero-filosóficas, as quais a *abrem*. Nesse sentido, é ela uma personagem cuja relação com o seu ambiente *ambigua-se* porquanto se constitui *Abel* de palavras, realidade hermenêutica que a identifica com a própria ficção. *Abel*, uma escultura de palavras, realiza, especialmente, o negativo, pois ela, não saturada na sua relação com os objetos a sua volta, desarticula-os, agenciando, também, a linguagem. A constituição hermenêutica de *Abel* e sua não-saturação no mundo dos objetos, ou estado de coisas, radicaliza-se, na medida em que ela é onticamente heterônima. *Abel* perpassa um processo de historicização filosófica de sua própria história, uma vez que busca sua própria essência *Abel* é indócil quanto a diversas formas de opressão, realizando, filosoficamente, uma politização do seu desejo, especialmente em sua relação lírica, amorosa, simbólica e sexual com Abel.

Abel, em sua interação com Abel, revela-se fenomenologicamente *ambígua*, porquanto se revela com diferenças fundamentais em comparação ao que seu amante posiciona na consciência que tem da amada, o que pode ser visto, sobretudo, na heteronímia de *Abel*, a qual é vivenciada, de maneiras distintas, por eles. *Abel* torna-se, assim, *aberta*, característica tal que se estende para a sua constituição hermenêutica, a qual *abre*, ainda, o mundo. Ainda no veio fenomenológico-hermenêutico, podemos sugerir, na relação travada por *Abel* e Abel, que eles encadeiam um diálogo o qual não parece ser, apenas, uma troca de turnos por meio de pares adjacentes⁵⁷³, mas pode, também, mostrar-se, fortemente, hermenêutico, sendo que, nesse caso, “O que perfaz um verdadeiro diálogo não é termos experimentado algo de novo, mas termos encontrado no outro algo que não havíamos encontrado em nossa própria experiência de mundo”⁵⁷⁴ – encontro este vivenciado pelas personagens e por nós, seus leitores!

Avalovara é, de fato, um *dever*. O leitor recria seu olfato, seu tato, seu paladar, sua audição, sua visão, sua atenção, sua inteligência, seu imaginário dada a facticidade existencial que o romance nos dá a ler! Heidegger explica que *visão de mundo* sempre encerra, em si, uma visão da vida, de maneira histórica e contingente⁵⁷⁵. *Avalovara*

⁵⁷³ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 99-100.

⁵⁷⁴ GADAMER, Op. Cit., p. 247.

⁵⁷⁵ HEIDEGGER, Martin. *Os problemas fundamentais da fenomenologia*. Tradução Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 13-15 (Coleção Textos Filosóficos).

sugere, nesse sentido, uma mundividência hermenêutica da vida, do romance, uma postura de *abertura* estética e filosófica, de crítica social e de politização da subjetividade. As personagens que lemos parecem, também, ler-nos, imiscuindo-se, então, dialeticamente, a ficção em nossa vida, e nossa vida na ficção.

As *personagens de ficção* são paradoxais, ou seja, elas são seres *fictícios*, paradoxo este sobre o qual repousa, contudo, a criação literária⁵⁷⁶. A seguir Candido, o romance, em geral, retoma a maneira fragmentária e incompleta com que, em nossa vida, elaboramos o conhecimento sobre os outros. Nesse sentido, afirma o crítico, a literatura, antes das investigações técnicas dos psicólogos, traz a constatação de que os seres não são unos, nem contínuos, realidade esta, especialmente, burilada, no século XIX, por escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Bronte e Machado de Assis, os quais preparam o caminho para Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Mas a ficção traz algo peculiar, pois

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro⁵⁷⁷.

Assim, o escritor, no romance, estabelece uma lógica da personagem⁵⁷⁸, podendo dar a impressão de um ser ilimitado, infinito, contraditório, por meio de elementos utilizados por ele para defini-la⁵⁷⁹, de modo que “A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização [...]”⁵⁸⁰. Podemos dizer, então, que as personagens de *Avalovara* são complexas, e tal complexidade, já dada *a priori*, porquanto decorre da definição da *personagem de ficção*, hiperboliza-se, aglutinada tanto na sua complexidade conceitual quanto na peculiaridade da escritura osmaniana e nas aberturas que constituem aquelas das quais nos ocupamos.

Nesse sentido, as personagens osmanianas são, especialmene, fictícias. Fogem à aparência comum de personagens, assemelhando-se, por exemplo, à pintura de Dali. Elas são *abertas*, já que podem ser compreendidas à luz de uma teoria animização do

⁵⁷⁶ CANDIDO, Antonio (e outros). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 55.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁷⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 59-60.

espaço, de uma poética do simulacro, do princípio palindrômico. Em especial, a personagem *☿*, que é constituída de plavras e é heterônima, *abre-se*, assim, radicalmente. Outra radicalidade também ocorre na interação entre *☿* e Abel. Eles interpenetram-se pática, simbólica, existencial e literariamente. Nesta textura, *☿* apresenta-se, *para si*, de determinada forma e, com outros matizes, *para-outro*, sendo, nesse caso, Abel o seu interlocutor existencial onticamente íntimo. Nesses dois modos distintos de se dar, há, porém, características em comum. Daí, as representações de *☿*, para si mesma e para Abel, não serem idênticas nem, mutuamente, excludentes.

Essa intimidade entre Abel e *☿*, porém, coloca-nos ante uma crítica à própria fenomenologia. Os outros, nesta, são, constantemente, relacionados, de maneira fundamental, ao posicionamento de uma subjetividade. Assim, “Em todos os atos de compreensão, temos de pressupor nossa existência. A compreensão é sempre uma autocompreensão. Heidegger quer destruir a idéia do sujeito, mas, de novo, o ente, o Outro, depende do *ser*, do sujeito”⁵⁸¹. Explica Milovic que, contra essa indiferença em relação aos outros, a subjetividade deve ser fundamentada em uma determinada heteronímia, qual seja, uma nova sensibilidade para os outros, o que enseja um contexto antikantiano e antihabermasiano, porquanto, respectivamente, os fundamentos da ética não se encontram na autonomia do sujeito, mas na responsabilidade como hospitalidade fundamental para com os outros, e estes são o pressuposto para a comunicação. Assim, podemos dizer que se trata de uma heteronímia ética, de modo que “A essência da linguagem está na hospitalidade com relação a Outrem”⁵⁸².

Para nós, um matiz fundamental de Abel e *☿* é o fato de ela ter seus seres recebidos por ele tanto em uma postura de politização do desejo, porquanto ela canaliza o seu ser reprimido pela opressão de Olavo Hayano para Abel no contexto lírico, amoroso e simbólico que caracteriza a relação deste e sua amada em um contexto de heteronímia ética, dado que Abel *recebe a heteronímia ôntica aberta* constitutiva de *☿*, intersubjetividade esta que estabelece uma relação de integração com o outro⁵⁸³.

Se o romance possui o modelo actancial recorrente da tríade amorosa, poderíamos dizer que ele, já nesse aspecto, mostra-se, profundamente, filosófico, porquanto é, também, um modelo triádico, de amor e antagonismo, que fundamenta a

⁵⁸¹ MILOVIC, Miroslav. *Comunidade da diferença*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; RS: Unijuí, 2004, p. 118.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 119.

⁵⁸³ LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3ª edição. Tradução José Pinto Ribeiro. Portugal: Edições 70, 2011.

filosofia, tal como nos indicam Deleuze e Guattari, lembrando Kierkegaard⁵⁸⁴. Mas, no romance de Lins, os amantes poderiam vivenciar um desejo antimetafísico (o qual não derroga os contextos simbólicos) que, radicalmente, extrapolar-se-ia da tradicional e questionável relação de anulação entre o Mesmo e o Outro, típica da filosofia ocidental.

☪ e Abel poderiam ser, nesse sentido, “subjetivamente fecundos”, pois realizariam uma ética do desejo, do outro, do rosto, da fala, da “abertura na abertura”⁵⁸⁵, na qual o *Eu* seria infinitamente responsável diante do *Outro*, restando sempre um excesso inassimilável⁵⁸⁶. A *abertura estética* transmutar-se-ia, então, em *abertura ética* de aceitação e recebimento: “Vê como te recebo e como te festeja a minha carne, ai, não mais o vilipêndio não mais a ofensa não mais o corpo solitário [...] pertenco-te sem normas e sem exigências e abro ao teu ingresso tudo que sou e hei amo-te-amo-te-amo-te”⁵⁸⁷ – realidade fundamental da relação entre ☪ e seu *hóspede*, Abel⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57-65.

⁵⁸⁵ LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. 4ª edição. Tradução Pergentino S. Pivatto e outros. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 51.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁸⁷ LINS, 1973, p. 401.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 87. (grifos nossos).

REFERÊNCIAS

OBRAS DO AUTOR

- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Livraria Martins, 1966.
- _____. *Avalovara*. 3ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.
- _____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979a.
- _____. *O visitante*. 3ª edição. São Paulo: Summus, 1979b.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1979c.
- _____. *Os gestos*. 4ª edição. São Paulo: Moderna, 2003 (Coleção Veredas).
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OBRAS SOBRE O AUTOR

- ALMEIDA, Hugo. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Ediotrial, 2004.
- FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos – a harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2ª edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.
- HAZIN, Elizabeth de Andrade. *Como o segredo de um cofre (reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins)*. Angulo, 2010.
- MOURA, Ivna. *Osman Lins: o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: “Nove, Novena” e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- _____. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: HUCITEC; Fapesp, 2010.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor. *Dialéctica Negativa*. Tradução espanhola José María Ripalda. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.
- AGOSTINHO, Santo. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. Tradução Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 2ª edição. Tradução Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- APEL, Karl- Otto. *Transformação da filosofia 2: o a priori da comunidade de comunicação*. 1ª edição. Tradução Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000 (Coleção Leituras Filosóficas).
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 7ª edição. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2ª edição. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do barroco I*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O lúdico e as projeções do barroco II*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Fernando José Fraga de. *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*. Portugal: Porto Editora, 1995 (Coleção Mundo de Saberes 16).
- BARBOSA, Sidney; CAVALCANTE, Maria Imaculada. *A relação entre pintura e literatura em o retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde*. In: OPSIS, Catalão, v. 9, n. 13, pp. 155-175, jul-dez 2009.
- BARROSO, Ivo. (Org.). *O “Corvo” e suas traduções*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 13ª edição. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999, volume 3 (vários tradutores).
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *História da literatura brasileira*. 38ª edição. Cultrix: 2007, p. 392.
- BUTOR, Michel. *A modificação*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio (e outros). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARROL, Lewis. *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. London: Bounty Books, 2004.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000 (Coleção Dicionários de Filósofos.).
- CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. *Metodologia científica*. 6ª edição. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- CHAVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10ª edição. Tradução Vera da Costa e Silva (e outros). Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

- CORÔA, Maria Luiza Monteiro Sales. *O tempo nos verbos do português: uma introdução à sua interpretação semântica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da amarelinha*. 12ª edição. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 1ª edição. Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª edição. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010 (Coleção TRANS).
- DERRIDA, Jaques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996 (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).
- _____. *A escritura e a diferença*. 3ª edição. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2001.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- _____. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. The Unites States of America: Haravard University Press, 1988.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. 2ª tiragem. Tradução Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Coleção Tópicos).
- _____. *As formas do conteúdo*. 3ª edição. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Os limites da interpretação*. 1ª edição. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Obra aberta*. 8ª edição. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Sobre a literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- _____. *Como se faz uma tese*. 19ª edição. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- EYBEN, Piero Luis Zanetti. *Nóstos-Escritura: meta-signo em Mallarmé e Joyce*. Tese de Doutorado em Literatura no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2008.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FISHER, Benjamin F. (Org.). *The essential tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble Books, 2004.
- FOULCAUT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. 2ª edição. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.
- FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Intertexto*. UFMG, número 2, 2008 – jun./dez., pp. 167-198, vol. 1.
- FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos*. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, volume VII (Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. 2ª edição. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *Verdade e método I*. 10ª edição. Tradução Flávio Paulo Meuer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. Tradução Ana Cristina Cruz Cezar (e outros). Rio de Janeiro: Vozes, 1975a.
- _____. (Org.) *Ensaio de semiótica*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975b.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. 1ª edição. Tradução Luz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção Tópicos).
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico*. 2ª edição. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000.

- _____. *Consciência moral e agir comunicativo*. 2ª edição. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1ª edição. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – parte I*. 3ª edição. Tradução Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 10ª edição. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001, partes I e II.
- _____. *Os problemas fundamentais da fenomenologia*. Tradução Marco Antonio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HOMERO, *Odisséia*. 2ª edição. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2nd edition. New York: Methuen, 1984.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. (Série Temas, Volume 31).
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 1992.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 3ª edição. Tradução Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987, volume I (Coleção Os Pensadores).
- LAPLANCHE, Jean. *Vida e morte em psicanálise*. 1ª edição. Tradução Cleonice Paes Parreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3ª edição. Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2011.
- _____. *Humanismo do outro homem*. 4ª edição. Tradução Pergentino S. Pivatto, Anísio Meinerz, Jussemar da Silva, Luiz Pedro Wagner, Magali Mendes de Menezes e Marcelo Luiz Pelizzoli. Petrópolis: Vozes, 2012.

- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LYRA, Paulo de Tarso. *Correio Braziliense*. Brasília, Distrito Federal, 31 de março de 2012, p. 3.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 1ª edição. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- MARX, Karl. *Textos filosóficos*. Tradução Maria Flor Marques Simões. São Paulo: Editorial Estampa, 1975.
- MELO, Eduardo Rezende. *Nietzsche e a justiça*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2004.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. New York: Norton Critical Edition, 2002.
- MILOVIC, Miroslav. *Comunidade da diferença*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; RS: Unijuí, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª edição. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3ª edição. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PLATÃO. *A república*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. 16ª edição. Tradução Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2008.
- POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução José Lino Grünewald. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- REICH, Wilhem. *A revolução sexual*. 8ª edição. Tradução Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina, 2007.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2ª edição. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 10ª edição. Tradução Paulo Perdigão. São Paulo: Vozes, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. 25ª edição. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski (e outros). Porto Alegre: Globo, 1973.
- TUGENDHAT, Ernest; WOLF, Ursula. *Propedêutica lógico-semântica*. 2ª edição. Tradução Fernando Augusto da Rocha Rodrigues. Petrópolis: Vozes, 2005.
- WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne: Editions L'Age D'homme, 1978, Bibliothèque de Litterature Comparée.
- WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).
- ZIZEK, Slavoj. (Org.). *Um mapa da ideologia*. 1ª edição. Tradução Vera Ribeira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ZORAN, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". In: *The construction of reality in fiction*. Poetics Today. No. 2, 1984, p. 390-335, vol. 5.

SÍTIOS

www.um.pro.br/avalovara - vários acessos.

<http://gataco.blogspot.com.br> – vários acessos.

www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modelo1/construtivismo/max.bil/obras.htm – acessado em 17/06/2012 às 19 horas.

www.quadropinturas.com.br/pintura-reproduc-o-de-salvador-dali-cabeça-rafalesca-arrebentada.html - acessado em 18/06/2012 às 12 horas.