Universidade
ESTADUAL DA PARAÍBA

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

FÁBIO DE LIMA AMANCIO

A TECITURA QUADRIDIMENSIONAL DO MUNDO EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

CAMPINA GRANDE -PB

2015

FÁBIO DE LIMA AMANCIO

A TECITURA QUADRIDIMENSIONAL DO MUNDO EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: Prof.ª Dr.ª Rosângela Maria Soares de Queiroz

CAMPINA GRANDE -PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A484t Amancio, Fábio de Lima
A tecitura quadridimensional do mundo em Avalovara, de Osman Lins [manuscrito] / Fábio de Lima Amancio. - 2015.
184 p. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2015.
"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa".

1. Romance Brasileiro 2. Espaço 3. Dimensão 4. Mundo I. Título.

21. ed. CDD B869.3

FÁBIO DE LIMA AMANCIO

A TECITURA QUADRIDIMENSIONAL DO MUNDO EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: Prof.ª Dr.ª Rosângela Maria Soares de Queiroz

Linha de Pesquisa: Hermenêutica

Aprovada em: 06 / 03 / 2015.

Conceito: APROVADO

BANCA EXAMINADORA

_____ NOTA: _____

Prof.ª Dr.ª ROSÂNGELA MARIA SOARES DE QUEIROZ (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

_____ NOTA: _____

Prof.ª Dr.ª Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Examinadora Externa - UFCG

_____ NOTA: _____

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
Examinador Interno - UEPB

CAMPINA GRANDE -PB

2015

AGRADECIMENTOS

A Deus,
por ter me concedido forças, madrugadas e sonhos para alcançar esta meta.

A todos os professores do Departamento de Letras e Artes da UEPB,
por contribuírem direta e indiretamente nesta caminhada.

Em especial, aos professores do programa de pós-graduação,
Antônio Carlos, Antonio de Pádua, Diógenes Maciel, Eli Brandão, Elisa Mariana, Ermelinda Ferreira, Geralda Medeiros, Luciano Justino, Maria Goretti, Rosilda Alves, Sebastien Joachim, Simone Dalia, Sudha Swarnakar, Sueli Liebig, Susel Oliveira, Zuleide Duarte, Valéria Andrade
pela dedicação, respeito, conhecimento e calor humano.

À Professora Doutora Rosângela Queiroz,
pelas orientações e leituras indicadas, pelo estímulo e paciência, pelo incentivo e pala confiança.

A meus colegas de Mestrado,
pelas boas conversas e leituras compartilhadas.

A meu amigo Prof. Dr. Ricardo Soares,
pelo incentivo, apoio e confiança.

A meus familiares,
pela educação e exemplos de honestidade, norteadores de minha vida.

A minha família, Gabrielle e Samuel,
pelo incentivo e paciência, pelo apoio e pela atenção.

A todos os escritores, em especial, Osman Lins
pelas narrativas, pelo mundo de palavras desafiadoras e pelos momentos de vida dedicados à humanidade.

RESUMO

Nesta pesquisa, estudamos o mundo no romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins. Para tanto, substituímos o conceito de espaço dos estudos topoanalíticos, limitado à visão cartesiana, pelo conceito de mundanidade desenvolvido por Heidegger, o qual indica a ideia de uma totalidade conjuntural estruturada por modos de encontros e usos, vividos cotidianamente pelo ser-no-mundo. Sendo a narrativa literária feita de palavras que não representam ou reproduzem a realidade, adotamos o conceito de heterotopia de Foucault, indicador dos "espaços" que, ao mesmo tempo, representam, contradizem e invertem a realidade, para o estudo dos lugares na narrativa, compostos por matizes de realidade e de simbologia. Sendo a "palavra" a matéria trabalhada pelo escritor para estruturar um mundo, fundamentamos sua análise na ideia de similitude, também de Foucault, o qual defende que cada "coisa" artística é a coisa representada acrescida por pequenas diferenças, o que impossibilita a referencialidade a uma origem. Com base nisto, chegamos a um mundo romanesco que representa, contradiz e inverte, por meio de acréscimos de pequenas diferenças, os espaços da realidade. Este mundo tem como base os modos de encontros e usos vividos pelo escritor que, por meio da interpretação, estrutura narrativamente um mundo no qual coisas e seres se mantêm ligados por linhas e nós de força e repulsão. O texto, construído com base no quadrado e na espiral, entra em conversa com o leitor, cuja interpretação acaba acrescendo pequenas diferenças no mundo romanesco. Assim, o mundo em *Avalovara* é uma construção permanente pela interação de quatro dimensões: 1) a dos modos de encontros e usos vividos pelo escritor; 2) a da compreensão/interpretação do escritor, que atua sobre a primeira; 3) a da mundanidade da narrativa textual, que desvela e vela a circunvisão do escritor; 4) a da compreensão/interpretação do leitor, que atua com base e sobre as anteriores. Desse modo, dividimos a pesquisa em três capítulos: o primeiro busca entender a visão hermenêutica de Osman Lins, seu conceito de palavra, de texto; o segundo desenvolve os conceitos de mundanidade, de heterotopia e de similitude; o terceiro analisa o mundo em *Avalovara* dividido em três regiões, compostas por incontáveis lugares e ambientes. Esta quadridimensionalidade hermenêutica conduz à ideia de que o mundo romanesco, insubordinado, é produto de todas as dimensões, simultaneamente.

Palavras-chaves: Espaços. Dimensões. Mundo. Narrativa.

ABSTRACT

In this research, we have studied the world in the novel *Avalovara* (1973), written by the Brazilian writer Osman Lins. In order to do so, we have replaced the concept of space from topoanalytical studies, which is limited to a Cartesian view, to the concept of worldliness which was developed by Heidegger. Such concept indicates the idea of a cyclical whole structured by the being's everyday means of meetings and practices in the world. Considering that the literary narrative is words made and it do not represent or reproduce reality, we have adopted Foucault's heterotopia concept as an indicator of "spaces" that both represent and contradict reality. Such concept is relevant for the study of places in narrative and it is grounded in reality's shades and symbolism. As the "word" is a matter crafted by the writer in order to structure a world, we base its analysis on the similarity idea, also Foucault's, which argues that each work of Art is the thing represented increased by small differences. So, it is impossible to link a work of art to a source. Therefore, we arrive at a fictional world that is, contradicts and reverses reality spaces through the increase of small differences. Such world is based on meetings modes and practices experienced by the writer. S/he uses narrative to structure a world in which things and beings remain connected by strength and repulsion lines through interpretation. The narrative text, which is built on square and spiral, establishes a conversation with the reader, whose interpretation is able to add small differences in novelistic world. So, the world in *Avalovara* is a permanent construction by interaction in four dimensions: 1) meeting modes and uses experienced by the writer; 2) the writer's understanding / interpretation, which acts on number one above; 3) narrative worldliness, which unveils and alights the writer's circumvision; 4) the reader's understanding / interpretation, which acts on the basis of all three aspects previously mentioned. Thus, this research has three chapters: the first one seeks to understand Osman Lins' hermeneutic view and also his word concept. The second one develops worldliness, heterotopia and similarity concepts, while the third one analyzes the world in *Avalovara* shared into three regions composed by countless locations and environments. Such hermeneutic quadridimensionality leads us to the idea that the insubordinate fictional world is a simultaneous product of all dimensions.

Keywords: Spaces. Dimension. World. Narrative texts.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara* (1973)..... **52**

FIGURA 02 Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara* (1973) com ênfase no curso do tempo..... **52**

FIGURA 03 *Isto não é um cachimbo*, de Magritte..... **88**

FIGURA 04 Quadro de Magritte em que ele inclui uma versão de seu próprio quadro *Isto não é um cachimbo*..... **91**

FIGURA 05 Mapa da região romanesca de Roos..... **116**

FIGURA 06 Mapa da região romanesca de Cecília..... **125**

FIGURA 07 Mapa da região romanesca de **150**

FIGURA 08 Mapa das quatro dimensões do mundo romanesco em *Avalovara* (1973)..... **171**

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 Relação entre as letras do palíndromo e os temas abordados em *Avalovara* (1973)..... **53**

TABELA 02 Resumo linear do surgimento de micronarrativas em *Avalovara* (1973)..... **57**

TABELA 03 Relação das micronarrativas em *Avalovara* (1973) conforme o tema e a página onde se encontram..... **57**

TABELA 04 Relação entre micronarrativa e quantidade de linhas em *Avalovara* (1973)..... **59**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

1. A TECITURA POÉTICA E A HERMENÊUTICA DE OSMAN LINS **17**

1.1 A visão hermenêutica do romancista **17**

1.1.1. A linguagem e a conversa com o texto escrito **26**

1.1.2. A palavra "Martinelli" não é isto **30**

1.1.3. O vasto mundo visto no breve salto do peixe **34**

1.2 A estrutura rigorosa de *Avalovara* **50**

2. A QUADRIDIMENSIONALIDADE DO MUNDO NARRADO **65**

2.1 Do caráter não mensurável do mundo ficcional **65**

2.2 O texto escrito e a conversa com o mundo **75**

2.3 A palavra "cachimbo" não é isto **85**

3. AS REGIÕES E O MUNDO EM *AVALOVARA* **102**

3.1 Lugares e ambientes romanescos **102**

3.2 As regiões romanescas **106**

3.2.1. Anneliese Roos: a região dos percursos **110**

3.2.2. Cecília: a região dos encontros **117**

3.2.3. [redacted]: a região das revelações **127**

3.3 O mundo em *Avalovara* **151**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **172**

REFERÊNCIAS **179**

INTRODUÇÃO

"No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas", surge apenas "o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar". Num segundo instante, ocorre o salto que vence a opacidade do "ar da Terra", sobre o qual revela-se a "fronte – clara, estreita e sombria" de [redacted] (LINS, 1973, p. 13).

Com esta passagem, que figura no romance *Avalovara* (1973), iluminamos o caminho empreendido nesta pesquisa, que objetiva estudar o mundo romanesco nesta narrativa, creditada ao escritor pernambucano Osman Lins. Partimos do pressuposto de que o mundo ficcional não se submete simplesmente à mensuração, à referência, à representação de um espaço exterior. Para estudá-lo, parecem necessários outros caminhos, outros entendimentos. Nesse sentido, nosso estudo fundamenta-se nos conceitos que orbitam em torno da ideia de "mundo" e de "mundanidade" em Martin Heidegger, presentes em suas obras, especialmente em *Ser e tempo* (2005) e em *Conceitos fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão* (2003). Para este estudioso, Mundanidade "[...] significa a estrutura de um momento constitutivo de ser-no-mundo, que pode transfigurar-se em muitas estruturas de 'mundo particulares', determinando o 'ser-no-mundo'" (HEIDEGGER, 2005, p. 104-105).

Compreendendo que o mundo romanesco é feito de palavras, "negros sinais" (LINS, 1969, p. 56) localizados e ordenados na página, que desvelam um mundo próprio, é imperativo considerar a inadequação dos métodos[1] da geometria, da geografia, da física ou de qualquer outra ciência natural para o estudo deste mundo. Baseamo-nos, dentre outros, no próprio Osman Lins (1969), o qual defende que não se deve ler a ficção a partir de "suportes físicos", porquanto "o esforço do leitor no sentido de palpar a matéria descrita é ocioso e impróprio" (LINS, 1969, p. 203).

Estes métodos podem até auxiliar em alguma fase da interpretação do "espaço" romanesco, como são entendidas em algumas topoanálises, que visam o "espaço" romanesco objetivamente referenciado aos espaços ocupados pelo escritor ou relativos ao leitor contemporâneo centrado numa unidade perspectiva. Estas análises buscam a semelhança ou a dissemelhança, partindo de uma concepção cartesiana de sujeito consciente (*res cogitans)* e de

[1] Para Gonçalves (2004, p. 34), na pós-modernidade, quando a ciência reconhece seus limites, o "método", não sendo caminho a ser percorrido, "estaria relacionado com o caminho criativo, rigoroso e ético que o pesquisador percorreu".

espaço como um objeto apreensível em sua essência (*res extensa)*. Outras topoanálises fundamentam-se nas estruturas psicanalíticas do mito ou da natureza.

A decisão de estudar o mundo romanesco, ao invés do "espaço romanesco", apoia-se em dois pontos: 1) na dúvida quando à possibilidade de se encontrar semelhanças ou verossimilhanças entre as palavras poéticas e as coisas posicionadas no plano exterior, cartesianamente mensurado a partir de uma consciência situada num ponto zero da realidade; 2) na ambivalência do mundo em *Avalovara*, híbrido de alegorias, mitos e História. Por este prisma, buscamos entender como o mundo ficcional, feito de palavras, adquire e oferece especialidades através do processo narrativo.

Entendendo que a narrativa se especializa pelos modos de encontro e uso, na análise de *Avalovara*[2] (1973), utilizamos os conceitos de "mundo", "mundanidade", "ser-no-mundo", "utensílio", "totalidade conjuntural", "circunvisão", "região", "lugar" e "paragem". Tal emprego se justifica, inicialmente, pela compreensão de que a obra *corpus* apresenta-se como um mundo, estruturado por relações que localizam, direcionam e aproximam, devidamente, as personagens e as coisas. A narrativa passa a ser interpretada como estruturação de diferentes elementos – modos de habitar, de encontrar, de usar, de fazer, de localizar, de aproximar e de direcionar – numa totalidade familiar, chamada mundo.

Objetivando, inicialmente, uma topoanálise do espaço romanesco, pretendíamos, com base na concepção de espaço quadrimensional da Física moderna, que havia influenciado a arte pictórica cubista (SILVA, 2004, p. 05), indicar a presença da concepção de espaço-tempo relativista na ambientação osmaniana. Contudo, tal intento logo se mostrou problemático diante da dinâmica híbrida da palavra em *Avalovara*, na qual se matizam elementos míticos e históricos, numa simultaneidade complexa e vertiginosa. A narrativa osmaniana inicia-se "no espaço ainda obscuro da sala", onde há "um relógio" incomum; e encerra-se num jardim, ocupado por "animais e plantas", incomuns. Ela, estruturada pelo quadrado e pela espiral, segue em desenvolvimento por três regiões (Europa, Recife, São Paulo), e transfigura-se num mundo, em forma de jardim ou de tapete. Considerando estas marcas alegóricas, geométricas, espaciais, históricas, cotidianas, sociais, etc., a questão é saber, a partir da historicidade do

[2] Lins (1979, p. 165), explicando a origem do título "simétrico" do livro, afirma: "há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara".

conceito de espaço (WERTHEIM, 2001), que compreensão de espaço a interpretação deste mundo desvela e responde?

A sala obscura (LINS, 1973, p. 13) e o jardim (1973, p. 413) do romance, coincidindo espacialmente como o último lugar de encontro dos amantes, foram localizados pela circunvisão de um ser-no-mundo – o escritor – que estava direcionado para a compreensão de uma totalidade cósmica. Nesse sentido, estes lugares efetuam a união entre o princípio e o fim da narrativa, unem as duas pontas da espiral[3]. O mapa (in)finito[4] do romance está estruturado, não pelo espaço-tempo físico e suas dimensões e planos, mas pelo quadrado-espiral da página escrita, a qual está submetida às dimensões compreensivas do escritor e, posteriormente, do leitor, cujas interpretações atuam sobre o "mapa" do mundo nidificado em *Avalovara*.

Para perfazer esta pesquisa, precisamos, antes de tudo, colocar nossa hipótese sob verificação: que o mundo da narrativa pode ser interpretado sob a luz da "mundanidade" heideggeriana. Para tal tarefa, a "hipótese de base" de Paul Ricoeur, presente em *Tempo e narrativa* (tomo I) (1994, p. 85), presta um serviço relevante: "o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal".

Mediante as considerações de Didier Franck, que, em *Heidegger e o problema do espaço* (1986), analisa a questão da irredutibilidade da espacialidade[5] do *Dasein* à temporalidade, e dada a dificuldade de entender o "tempo" e o "espaço" como categorias isoladas, desejamos assentar, com esta verificação, que o tempo é interdependente do espaço, sobretudo no conceito de "mundo romanesco", que se esclarece nesta pesquisa. Assim sendo, verificamos, a partir da hipótese ricoeuriana, que o espaço torna-se mundo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma possibilidade da mundanidade.

---

[3] Modesto Carone, em seu texto *Avalovara: precisão e fantasia* (2004, p. 231), admite o toque das pontas da espiral, ao fim do romance, na imagem do tapete.

[4] Considerando uma totalidade formada por terra e céu, deus e homem, e a indicando como a "conjuntura" da poesia de Hölderlin, Heidegger (2013, p. 182) nomeia esta totalidade como in-finita, que significa que "as extremidades e os lados, as regiões das relações não estão separados", antes "pertencem umas às outras in-finitamente na relação que as reúne, 'de ponta a ponta', a partir do centro". Esta totalidade guarda certa importância quando consideramos que o romance osmaniano está unido de ponta a ponta e que seus elementos guardam total relação.

[5] Para este estudioso, a espacialidade do *Dasein* é entendida a partir dos utensílios à mão. Este espaço manual permanece irredutível à temporalidade, pois a mão, o corpo e a vida são constituídos pelo espaço e não pelo tempo.

Esta hipótese ecoa, de certo modo, o pensamento osmaniano: de que "as narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos" da existência, a qual é incompreensível em si e incompleta (LINS, 1973, p. 27). Aceita a pertinência desta hipótese, podemos entender que a construção da espacialidade numa narrativa depende de uma complexa interpretação dos espaços "reais", unificados a partir de uma totalidade conjuntural, na qual todos os elementos – regiões, lugares, paragens, personagens, utensílios – estão ordenados, aproximados e mantidos num mundo.

A metodologia estrutura-se a partir da apresentação da visão poética, hermenêutica e teórica literária de Osman Lins, presente em seus ensaios, entrevistas e passagens metanarrativas, mas também das considerações sobre a ambientação romanesca, no conceito do escritor. No segundo momento, apresentamos a estrutura do romance *Avalovara*, que necessita ser explicada e detalhada. Analisamos também as personagens, as relações amorosas entre Abel e suas três mulheres, as inter-relações entre estes amores e as regiões, os lugares no romance. Tal apresentação visa fornecer o conhecimento sobre o enredo e demais elementos presentes na obra. Estes primeiros pontos têm como resultado o abandono do método topoanalítico no estudo do mundo romanesco osmaniano. Tal análise se desenvolve no primeiro capítulo.

Seguindo, no segundo capítulo, além da mundanidade heideggeriana, analisamos os conceitos de "similitude" e de "heterotopia" de Michel Foucault, os quais apresentam a fundamentação necessária para analisar o mundo romanesco a partir do que o texto apresenta, contornando os conceitos de representação e reprodução. Neste ponto, definimos as considerações sobre as quatro dimensões que atuam sobre a interpretação do mundo ficcional. Buscando conceitos capazes de estruturar perguntas coerentes às respostas advindas do mundo romanesco, utilizamos as ideias sobre a mundanidade, presentes, sobretudo, em *Ser e tempo* (2005).

O acesso a outros teóricos é necessário ao longo da pesquisa. Dentre eles, destacamos Paul Ricoeur, Antônio Candido, Ermelinda Ferreira, Sandra Nitrini, Benedito Nunes, Gilles Deleuze. Ao final, no terceiro e último capítulo, estruturamos a análise do mundo ficcional em *Avalovara* mediante o estabelecimento de um mapa à Deleuze, que unifica a circunvisão (o contexto articulado de sentidos) da narrativa. Circunvisão formada pelas três regiões, correspondentes às três mulheres amadas por Abel (Anneliese Roos, Cecília e [redacted]), e pelos

lugares e ambientes, habitados pelas personagens. Esta totalidade se relativiza mediante as quatro dimensões que dinamizam o mundo quadrado-espiral de *Avalovara.*

Nesta narrativa híbrida, percebemos que é por meio de uma circunvisão que o criador "[...] sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita" (LINS, 1973, p. 32). Neste sentido, para a compreensão do mundo, submetido ao rigor e à liberdade, em *Avalovara* (1973), precisamos entender os conceitos literários do escritor, os quais são encontrados em *Guerra sem testemunhas* (1969), *Evangelho na taba* (1979), *Osman Lins: do ideal e da glória* (1977), *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976) e nas passagens metanarrativas presentes em *Avalovara*. Elas fornecem os elementos para o primeiro capítulo, com destaque para *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), obra que oferece a interpretação sobre a ambientação ficcional.

A partir destes pontos, iniciamos nossa conversa[6] com o romance, durante a qual preocupamo-nos em estruturar, sobretudo, perguntas coerentes, mesmo sob a vertiginosa certeza de que toda resposta inaugura sua própria fissura[7]. Temos presente nesta pesquisa uma certeza: que acessamos apenas um pequeno trecho do romance *Avalovara*, cujo poder-ser mais autêntico é a abertura infinita de perguntas, como "um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz" (LINS, 1973, p. 291-292).

Para fundamentar a interpretação da mundanidade em *Avalovara* (1973), são apresentadas, no segundo capítulo, as considerações de Gadamer sobre o caráter hermenêutico do ato de perguntar, presente em *Verdade e método* (1997), e os conceitos de "similitude" e de "heterotopia" de Foucault, presentes em *Isto não é um cachimbo* (1988), *As palavras e as coisas* (1999), dentre outras obras que contestam a semelhança e a representação. Ademais, detalhamos os conceitos da mundanidade heideggeriana e as considerações de Benedito Nunes e de Didier Franck sobre este tema. Estes fundamentos devem permitir o uso das definições de "mundo", "região", "lugar", "paragem", "instrumento", "aproximação" e "direcionamento" no estudo do mundo romanesco.

---

[6] Tal movimento não tem ligações com a Teoria da Conversação; antes segue o conceito de conversa hermenêutica desenvolvido por Gadamer (1997, p. 540-565). Toda tarefa hermenêutica remete a uma conversação entre o pesquisador e o texto, cujos signos escritos só se realizam por meio do intérprete, através da interpretação e da compreensão.

[7] Para Gonçalves (2004, p. 26-27), o nomear/classificar científico busca fugir da ambivalência a partir da exatidão crescente, contudo, a luta contra a ambivalência da linguagem é "tanto autodestrutiva quando autopropulsora". Esta busca "cria seus próprios problemas enquanto os revolve"(Id. p. 27).

É importante, desde já, entender que o caráter pragmático da analítica heideggeriana destaca-se: a) pelo foco na conduta do trato na perspectiva cotidiana das tarefas, na qual descobrimos os utensílios e encontramos os entes; b) na ação no mundo circundante, na qual se localizam os utensílios; e c) na prioridade do instrumento sobre a coisa natural (NUNES, 2007, p. 66). Com base nisto, tentamos aproximar esta pragmática aos conceitos osmanianos de ambientação, entendida como ação de ambientar os lugares da mundanidade ficcional.

Para muitos, a literatura tem a função de subtrair o homem do mundo real, de criar um mundo abstrato, de copiar ou de representar a "realidade" em uma fidelidade insuspeita e naturalista, de combater pelo engajamento, de proporcionar fruição e deleite, de ser "a arte pela arte". Contudo, para alguns, ela é, sobretudo, um meio poético de criar habitações, portanto não é mero "[...] recreio, produto secundário e de relativa importância" (LINS, 1979, p. 232; 1969, p. 273).

Assentados nestes reconhecimentos, pretendemos analisar *Avalovara* (1973) não como referenciada, simplesmente, a um espaço exterior, mas como um "mundo" que modifica a compreensão de mundo do escritor e do leitor. Assim, é necessário reconhecer a supremacia da obra literária sobre qualquer pesquisa que, ao final, deve desaparecer "diante do simples estar aí" da "grandeza" da obra: cada pesquisa aponta um caminho, e "cada um dos múltiplos caminhos é, enquanto mortal, um des-caminho" (HEIDEGGER, 2013, p. 16; p. 172).

Iniciamos perguntando: sob qual escala de medidas subordina-se o espaço romanesco? O filósofo responde que a medida do habitar humano, e do próprio "homem", é a poesia. Medida estranha ao conhecimento científico que "[...] não se deixa apropriar em qualquer época" (HEIDEGGER, 2008, p. 174-179). Sob esta medida estranha, inapropriável em sua essência, propomos uma "heterotopologia" [8], não do espaço, mas do mundo romanesco em *Avalovara*.

[8] Inicialmente, utilizamos o termo heterotopoanálise do mundo romanesco com a finalidade de diferenciar nossa busca do método topoanalítico, mas, a partir do estudo de Ligia Saramago de *Topologia do ser* (2008a, p. 21), entendemos como mais adequado o termo heterotopologia (*hetero=diverso, diferente; topos=lugar; logos=linguagem)* para definir o estudo do mundo romanesco em *Avalovara* (1973). O termo "topologia" em Heidegger marca a "vinculação entre lugar e linguagem" e a diferença entre "lugar" e "espaço".

1. A TECITURA POÉTICA E A HERMENÊUTICA DE OSMAM LINS

> As obras novas não têm razão de ser senão quando trazem ao mundo, por sua vez, novas significações, ainda desconhecidas dos próprios autores, significações que só existirão mais tarde, graças a essas obras.
>
> Alain Robbe-Grillet

1.1 A visão hermenêutica do romancista

Iniciamos esta pesquisa com o objetivo de analisar o romance *Avalovara* (1973) a partir da questão do espaço romanesco. De certo modo, encontramos justificativa na relação entre o quadrado e a espiral, a qual indica sinais de uma concepção de espaço quadridimensional, como definida pela Física relativista einsteiniana: formado por três coordenadas espaciais (altura, largura e comprimento) e uma quarta coordenada temporal. Tal fato se torna mais claro quando percebemos que a "espiral" é a representação quadrimensional de um ponto (unidimensional) projetado no espaço-tempo ou quando ela é definida, no romance, com um "cone" (LINS, 1973, p. 19; p. 38; p. 325), imaginado como um fractal, formado pela soma infinita de partes iguais e menores. Esta era a visão inicial.

Entretanto, a tarefa apresentou inúmeras dificuldades no que diz respeito à utilização dos conceitos das ciências exatas na análise de textos literários, devido às diferenças epistemológicas. O desenvolvimento da pesquisa e as releituras da obra apresentaram caminhos que instabilizaram o prévio entendimento sobre "espaço romanesco". Isto reafirmou a dificuldade em utilizar conceitos das ciências exatas na Crítica Literária, fazendo surgir um grande número de questões.

A narrativa osmaniana foi conduzindo o nosso olhar para elementos que instabilizavam os métodos cartesianos. Como destaca Ermelinda Ferreira, em *Cabeças compostas* (2005, p. 18-19), a ambiguidade entre o histórico e o simbólico, entre não ficção e ficção, compõe os ambientes e as personagens em *Avalovara*. Então, surgiram as questões: como analisar os lugares históricos/simbólicos descritos na obra? Como entender o espaço de um corpo feito de palavras, feito de cidade, feito de pessoas (como são os corpos das mulheres amadas por Abel,

protagonista da obra)? Como analisar o espaço em um texto escrito, feito obviamente de palavras, não de imagens nem coisas reais? Como encontrar nas palavras as medidas do espaço relativista ou de qualquer outra concepção de espaço?

A partir destas questões e das respostas preliminares, que indicaram uma inadequação dos conceitos da Topoanálise[9], da Física ou da Geometria, e também de alguns da própria Crítica Literária (representação, verossimilhança e *mímeses*) para a interpretação da obra osmaniana, surgiu a necessidade de encontrar uma fundamentação capaz de estruturar perguntas adequadas à obra. Para entender a espacialidade do romance *corpus*, é preciso analisar os elementos ficcionais a partir de suas próprias relações narrativas, evitando dissecações ou isolamentos. Este caminho conduziu a pesquisa à primazia do conceito de "mundo" em desfavor do termo espaço. O primeiro, ao englobar em si a relação espaço-tempo, é tomado como o conjunto dos lugares onde a personagem age conforme seu modo poético de habitar. O segundo termo (espaço) apresenta diversas concepções, cuja historicidade submete-se aos modos de habitação humana (WERTHEIM, 2001; CERTEAU, 1998; JAMMER, 2010; BACHELARD, 2010).

Para entender o mundo na obra ficcional, iniciamos por interpretar as personagens a partir das relações (encontros) que estabelecem umas com as outras, conforme suas disposições cotidianas, e as coisas, a partir de suas utensilidades (usos) no mundo ficcional. Torna-se pressuposto considerar que as possibilidades dos encontros e dos usos formam a estrutura própria do mundo ficcional e, como tal, passa a ser compreendida.

Neste primeiro capítulo, analisamos as posturas teóricas do escritor Osman Lins, tarefa facilitada pelo rico material de crítica e de teoria literária publicado pelo escritor, o qual reflete sobre a literatura, a obra, a leitura, a escrita e, principalmente, sobre a ambientação ficcional. Para podermos desenvolver a análise, selecionamos as primeiras edições do romance *Avalovara* (1973), pois nestas a estrutura do texto mantém o projeto do escritor, modificada em edições mais recentes.

Para o escritor pernambucano, a condição do homem é levar sempre em si uma contradição, um debater-se entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério (LINS, 1979, p. 181).

---

[9] Conforme os conceitos desenvolvidos por Borges Filho (2007) e Borges Filho & Barbosa (2009).

Lins (1979, p. 69-70), posicionando-se contra a crítica que busca categorizar as obras literárias, defende que "não podemos ver o mundo de hoje com os olhos dos séculos passados, dos naturalistas, como não podemos vê-lo com os olhos dos árcades". E mesmo que apliquemos uma visão naturalista num romance atual, esta difere do naturalismo do século XIX. Tal posição, ao que tudo indica, decorre do pressuposto de que a obra e os conceitos modificam-se ao longo das leituras, no tempo. Para Lins (1979, p. 69-70), um texto "[...] é uma aventura total, exaustiva, dramática, profunda, arriscada, nada simples", cuja eficácia e direção não provêm de "fora" nem de dentro, mas da relação do autor, leitor, mundo e texto:

> Não haveria cidades sonhadas se não construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. 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 em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no uniforme (LINS, 1973, p. 14-15).

Para o pernambucano, a *Ilíada* ouvida pelos gregos de seu tempo é diferente da *Ilíada* lida atualmente. Apesar de ser o mesmo texto, a experiência altera-se pela distância no espaço-tempo, pelas "metamorfoses sociais" e pelo acrescimento da crítica ao longo do tempo, que empobrece ou valoriza o texto (LINS, 1969, p. 223).

O escritor tem as funções sociais de "contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar e inquietar" (LINS, 1969, p. 269-270). Ações que exigem liberdade e desprendimento. Por sinal, o "[...] homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo" (LINS, 1979, p. 203). Logo, sua liberdade o leva a estar em constante formação, num "contínuo processo de inadequação" em relação aos modos tradicionais de ser e de literatura. Este permanente movimento de formação pelo discurso torna o escritor um ser inapreensível, não essencial, constituído e reconstituído por uma complexa articulação de acontecimentos[10].

---

[10] Acontecimento é definido por Romano (2012, p. 49-66) como uma pura manifestação, que sobrevém a uma pluralidade aberta de entes, independente do fazer humano, que reconfigura os possíveis do ser que com ele se relaciona e o mundo. O acontecimento é tomado de um modo único e incomparável por cada ser, daí seu caráter neutro e insubstituível. Todo fato intramundano é interpretado a partir de uma unidade articulada de sentido, a qual forma um horizonte unitário (mundo) que não se confunde com uma soma de fenômenos isolados e um entorno espácio-temporal racional. Muito além, um acontecimento, em seu caráter anárquico, surge justamente como um transtorno de seu contexto, o que leva a transtornar de um lado a outro o mundo. Ele só pode ser explicado, ao surgir, a partir do contexto que inaugura. Nesse sentido, os acontecimentos que atuam sobre o

Mesmo modificando o contexto articulado de sentido (mundo) e sendo modificado por ele, nenhum escritor é a "consciência de um momento" ou a "secreta lucidez de um povo" em sua totalidade, pois estas são a soma de todos os livros realizados, todos os gêneros e tendências, todas as obras e de todas as literaturas. Portanto, uma obra particular, a partir dos sentidos que possibilita, é um acontecimento que transtorna o contexto de sentidos no/do qual surgiu. Sendo o escritor um "homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo" (LINS, 1969, p. 272-276), é pela arte, e somente por ela, que ele se renova e renova seu povo (LINS, 1979, p. 155).

Para Osman Lins (1979, p. 152), a abrangência de uma obra e a influência de seu mundo sobre o mundo dos leitores ocorrem mesmo para uma pessoa que nunca a leu. O mundo de uma narrativa pode se fazer presente por meios indiretos no mundo do não leitor, modificando sua visão das coisas. Ele afirma que escreve também para aqueles que nunca o lerão, e que, por isto, é aceitável e compreensível que um crítico identifique em sua obra a influência de um autor nunca lido por ele. Tal fato ocorre porque "um livro nem sempre se esgota no ato da leitura, podendo muito bem expandir-se através da conversa e de outros meios" (LINS, 1979, p. 152). Esta consideração fornece base para concluirmos que um texto literário não é realizado em sua totalidade apenas pelo ato de escrever: cada leitura, cada interpretação continua a composição iniciada pela mão do escritor.

A decisão de escrever uma obra literária nasce do "[...] desejo de sondar o mundo e interpretá-lo, de projetá-lo e ao mesmo tempo de perquiri-lo através de uma obra" (LINS, 1969, p. 63; LINS, 1976, p. 96). Sendo a vida do homem uma "[...] série de retificações e de reformulações" (LINS, 1979, p. 152), está no ato[11] de escrever a oportunidade de o escritor "[...] projetar a sua unicidade, a sua originalidade" como ser (LINS, 1969, p. 37). Novamente, somos induzidos a pensar que a mesma oportunidade de se "projetar" reside no ato de ler e interpretar um texto.

Sendo a obra a "identidade do escritor" em cada fase de sua vida (LINS, 1979, p. 137), seu ser se constitui e se reconhece na medida em que escreve. Num mesmo sentido, a interpretação de uma obra representa uma fase da vida do leitor[12], que se constitui na medida em que interpreta. Fazendo parte do diálogo hermenêutico, narrar e interpretar são discursos

---

mundo do escritor são inapreensíveis em si, o que leva à impossibilidade de fechar o horizonte do escritor de maneira imparcial.

[11] O escritor deseja que sua obra seja considerada não um problema, mas um "ato" (LINS, 1969, p. 193).

[12] Para Foucault, citado por Nunes (2007, p. 58), "os intérpretes também são interpretados pelas suas próprias técnicas de interpretação".

constituintes do ente enquanto tal, representados pela "função autor", definida por Foucault (2009, p. 264-298), em *O que é um autor?*, e pela função leitor, implícita em Barthes (2012) quando anuncia "A morte do autor" e ascensão da interpretação do leitor. Não reconhecer o papel constituinte destes atos é desconsiderar a dinâmica do ser do autor e do leitor.

O ato de escrever ficção (um ofício para Lins) e o ato de interpretar possibilitam o surgimento de modos de ser do texto, que se realizam "[...] num tempo mais ou menos longo, talvez para sempre" (LINS, 1969, p. 188). Assim, estão submetidos ao mesmo "tempo" e ao mesmo "para sempre" os discursos constituintes do autor, do leitor e do texto, inseridos nas dimensões constituintes do "acontecimento": sem data de origem, sem causa direta, com efeitos explicados a partir de si.

Não sendo possível determinar o tempo necessário para produzir uma obra, nem quando ela nasce (LINS, 1969, p. 59) – "os começos jazem na sombra" (LINS, 1973, p. 35) –, podemos entender que não é possível definir quando nasce uma interpretação de uma obra, nem quanto tempo foi necessário para sua produção. O mundo na obra literária, que nasce algures, cresce alhures e termina nenhures, encontra sua melhor metáfora na espiral osmaniana:

> Vereis, ao primeiro olhar, que a espiral não nos transmite uma impressão estática: parece-nos, antes, vir de longe, de sempre, tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora; ou ampliar-se, desenvolver-se em direção a espaços cada vez mais vastos, até que a nossa mente não mais alcance. A verdade é que, se a seccionamos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o, guardamo-nos da loucura. Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim (LINS, 1973, p. 16-17).

É preciso lembrar que, na conquista de uma obra, o ato de escrever é precedido pela "gestação", "meditação", decisão de iniciar o livro, e, sobretudo, pela necessidade de "viver" seu mundo (LINS, 1979, p. 133). A não datação do nascimento de *Avalovara* (sabemos apenas a data de sua publicação), a condição de grande caligrama similar ao cosmos moderno (dinâmico, crescente, heterogêneo e não-linear), a estruturação narrativa de um mundo, o poder transtornador do contexto vigente e inaugurador de uma outra ordem são características que permitem defini-la como um "acontecimento", conforme o entendimento de Romano (2012).

De tal modo, as perguntas e as respostas dirigidas à obra nascem do grande acontecimento *Avalovara,* obra inauguradora de infinitas interpretações, que se abrem, expandindo-se em novos movimentos interpretativos, num "gênero vertiginoso de conhecimento" (LINS, 1973, p. 287). Uma passagem em *O Aleph* (BORGES, 2008, p. 92), de Jorge Luis Borges, fornece uma síntese poética deste movimento:

> Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto a escrevia, e que, para escrever essa narrativa, fui obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tive de escrever essa narrativa, e assim até o infinito.

O mundo romanesco não é estático, pois é composto simultaneamente pelo mundo do escritor e do leitor, unidos nas palavras escritas. A espacialidade do mundo ficcional, dado o poder articular das palavras, realiza-se menos nos substantivos do que nos verbos e suas transitividades. Os verbos formam o campo de atuação do lençol subjacente da compreensão que articula "o que" do substantivo ao "como" da transitividade verbal, relação através da qual a interpretação ordena, direciona e aproxima. Para Lins (1969, p. 74), a verdadeira marca da obra literária está na "[...] vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo", interessando ao escritor o "o que" e o "como".

No estudo sobre Lima Barreto, lemos que a composição dos ambientes[13] [em Lima Barreto] ocorre pela harmonia entre "[...] personagens, ação, espaço e mesmo tempo, um tempo vagaroso, sugerido pelo verbo 'descansar' [...] e pela locução 'com cuidado'" (LINS, 1976, p. 74). Desejando criar um "espaço social" de pobreza, por exemplo, o autor apresenta simultaneamente: "hábitos domésticos" de um homem; a "desolação da mulher após sua morte[14]"; o desamparo; e o caráter "sombrio de um determinado setor da sociedade[15]".

Mas não podemos esquecer que o texto é feito para ser lido e, deste ponto, parte o escritor. Para Ricoeur (1990, p. 44), o texto escrito[16], não sendo um caso particular de comunicação verbal entre duas pessoas, é "o paradigma do distanciamento na comunicação", por meio do qual se revela a "historicidade da experiência humana". Entendemos que é por meio dele que o escritor dialoga com o leitor (imaginado) e o intérprete dialoga com o autor (imaginado). Portanto, a obra literária está como a mais íntima expressão de um determinado

---

[13] Estes conceitos são apresentados por Lins (1976) a partir da análise da obra de Marques Rebelo.
[14] Id. p. 74.
[15] Id. p. 74 Ibid.
[16] A fala, por seu caráter provisório, é "prisioneira da situação" que supõe um rosto, um momento, gestos e emoções externas que auxiliam ou dificultam o entendimento.

indivíduo que, segundo Lins (1969, p. 55), deseja iluminar uma "realidade" (LINS, 1969, p. 55), rasgar "véus" (LINS, 1969, p. 253).

A escrita, "candeia" composta de "palavra" e "silêncio", ordena-se pelo "esforço, finalidade e organização" do escritor, pela liberdade imaginativa (LINS, 1969, p. 56-58) e pelo "[...] trabalho persistente e lento de muitas recusas" (LINS, 1979, p. 128). Para realizar seu projeto, o escritor necessita, ao menos precariamente, apreender a natureza da atividade literária; compreender os fins e o plano da obra e ter uma concepção global do mundo. É através de um trabalho de composição, com forma e estilo, que é garantida à obra uma "configuração única e individual"[17] (NUNES, 2007, p. 145-146; RICOEUR, 1990, p. 49). Tal composição marca as possibilidades do escritor enquanto ser.

Lins (1969, p. 11) afirma que as "múltiplas correntes externas", somadas às "inclinações interiores", governam o escritor. Nesta citação, podemos identificar duas dimensões que definimos como participantes da composição do mundo romanesco: 1) dimensão formada pelas "múltiplas correntes externas" ao escritor; 2) dimensão formada pelas "inclinações interiores" do escritor.

Para Lins (1969, p. 224), o livro, mesmo não revelando as intensões do escritor, funciona como uma "correspondência íntima, pessoal, entre dois seres humanos", por meio do qual, a "[...] voz de um homem silenciosamente falando a outro homem, a outros homens" permanece e é ouvida. Mais importante do que seu próprio túmulo[18] (LINS, 1979, p. 123), a obra é o "monumento" que guarda o ser do artista e o melhor que pôde ser até ali.

Considerando a historicidade de toda compreensão, é preciso reconhecer que as tendências de sentido de um texto vão, de maneira geral, muito além do que o escritor pode imaginar (NUNES, 2007, p. 146; LINS, 1969, p. 219). Por mais vigilante que um escritor seja, ele nunca conseguirá clarear totalmente os "espaços de sombra e de mistério" presentes em sua obra (LINS, 1979, p. 170). Estes "buracos e mistérios" possibilitam diferentes interpretações, mas também funcionam como indicadores de caminhos possíveis.

O texto escrito se abre a "uma sequência ilimitada de leituras", extrapolando sua situação psicológica e sociológica inicial, pois, graças à escrita, "o mundo do texto pode fazer

---

[17] Barbosa, em *Nove novena novidade* (1980, p. 142), define este conjunto de narrativas como um "[...] sistema global de signos, ou uma estrutura de signos, que servem um objetivo estético específico". *Avalovara* pode ser definido como um sistema global de signos, articulador de alegorias da arte romanesca.

[18] Para Kandinsky (1996, p. 32), é a obra que guarda o seu ser do artista, não seu túmulo ou estátua.

explodir o mundo do autor" (RICOEUR, 1990, p. 53). Não importando a coincidência entre os horizontes do leitor e do escritor, o surgimento de análises diversas ao longo do tempo contribui para revelar novos sentidos do texto (LINS, 1969, p. 219). Tal pensamento é reafirmado por Lins em *Evangelho na taba*: "a crítica amplia a obra literária. A Divina Comédia, hoje, é o poema de Dante e tudo o que se escreveu sobre ele. Um grande texto, assim, é algo que não cessa de crescer[19]" (LINS, 1979, p. 267).

Guerra sem testemunhas[20] (LINS, 1969, p. 76) apresenta a obra como formada por duas realidades: uma externa, que a torna um "[...] móvel de fenômenos estéticos e sociais"; outra interna, que a torna objeto de estudo. Destarte, muitas vezes é preferível uma compreensão parcial ou uma incompreensão ativa da obra a uma paráfrase elegantemente construída, pois as primeiras enriquecem o texto com novos sentidos e transformam o leitor (LINS, 1969, p. 188). Porém, o leitor "confirma e amplia o significado intrínseco da obra[21]" sempre a partir das aberturas do texto (LINS, 1979, p. 53). Nestas citações, percebemos a indicação das demais dimensões intentadas nesta pesquisa: a terceira, formada pelos significados das palavras do texto, e a quarta, formada pela interpretação do leitor.

Para o romancista, é necessário lembrar que o crítico não faz literatura, nem a vive, portanto, não sabe "tudo", nem consegue em sua dimensão revelar um saber só seu ou só da obra. E mesmo para o escritor, que bem ou mal vive, a seu modo, a literatura e. por meio dela, cria um mundo, seus sentidos são misteriosos. Sendo as próprias obras literárias as guardiãs do fenômeno literário (LINS, 1979, p. 44-45), nenhum conhecimento interpretativo pode almejar a totalidade da obra, porquanto texto e intérprete dialogam, induzindo, produzindo, reduzindo, traduzindo diversas aberturas e fissuras. Lins (1976, p. 96-97) afirma que toda análise só acessa a "superfície da obra", cujos mistérios se aprofundam na proporção das respostas que oferece ao longo do tempo.

Nesse sentido, reconstruir as ideias ou opiniões do escritor, resgatar a visão que ele tinha do destinatário da obra, desmontar as estruturas, procurar o sentido por detrás do texto ou sua verdade são tarefas consideradas impróprias à crítica literária (GADAMER, 1997, p.

---

[19] A obra pictórica para Kandinsky (1996, p. 84), como obra de arte, carrega a mesma possibilidade de crescimento no tempo histórico. Para Heidegger (1977, p. 31), a contínua ruína do mundo da obra de arte é irreversível e modifica o modo como a consideramos.

[20] É preciso relembrar que, neste trabalho, o escritor não busca perquirir sobre a "condição ontológica" da obra. Antes, visa a estabelecer, a partir da sua vulnerabilidade ao sensível, de sua relação elucidativa com a palavra, as condições teóricas e empíricas sobre a obra, o texto, o autor, os editores, os leitores, o país, a literatura, sobre o livro como utensílio, etc. (LINS, 1969, p. 55).

[21] Id. p. 191.

549; p. 575; RICOEUR, 1990, p. 33; NUNES, 2007, p. 148; LINS, 1979, p. 79, LINS, 1976, p. 96).

Lins (1979, p. 160) confessa: "NOSSO LIVRO É NOSSA VIDA. Nele, concentramos tudo o que somos e seu destino nos é tão importante quanto o nosso próprio destino. E talvez até mais". Com base nisto, identificamos no trabalho hermenêutico dirigido a uma obra como *Avalovara* a necessidade ética de "reparar"[22] as ressonâncias do texto, o que foi acrescido em suas similitudes, o que contradiz as suas heterotopias, destacando o que seu mundo transtorna. O mundo romanesco exige métodos adequados à crítica da "vida multiforme" de que se constitui. Nesse diapasão, a decisão de interpretar o mundo romanesco, ao invés do "espaço romanesco", é ressonância das indicações do próprio *corpus*, que afirma no tema S (Espiral e o quadrado) que seria enganoso: "Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram [os amantes] tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido" (LINS, 1973, p. 14). Outro apoio teórico, encontramos em Paul Ricoeur, que, em *Interpretações e ideologias* (RICOEUR, 1990, p. 56), defende a importância da interpretação da "proposição de mundo" presente no texto. O "mundo do texto" é um mundo possível de ser habitado, onde o ser projeta um dos seus possíveis mais próprios (RICOEUR, 1994, p. 123).

Para Lins (1979, p. 79), não são os dados biográficos, psicológicos, sociológicos do escritor o que produz os sentidos no texto literário. Estes dados, muitas vezes, paralisam ou reduzem a obra. A obra literária não vive isolada da história, nem reduzida à figura do autor, antes é feita de "incidentes" (acontecimentos) que alteram as suas "possibilidades de existência". Como "objeto plenamente vivo", ela adquire novos modos de existência a cada leitura, pois, advindo de um contexto inapreensível em sua totalidade, segue vivendo inexplicavelmente em outros infinitos contextos.

Sendo a linguagem bússola e ponto de contato com a tradição, o escritor objetiva "explorar", com liberdade e com rigor, as suas "virtualidades", sem desconsiderar, contudo, as leis já firmadas (LINS, 1969, p. 218). Assim sendo, o que deve ser "ouvido" na interpretação literária é a linguagem escrita e seu comportamento para e com o mundo, uma vez que a

[22] "Reparar" tem o sentido de "olhar os detalhes, ver o que não é explícito". O *corpus* desta pesquisa exige um olhar sobre as alegorias que compõem a narrativa. Como diz Saramago, em epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* (1995): "se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" (SARAMAGO, 1995).

escrita possibilita o acontecer hermenêutico, simultaneamente formado pela doação, apropriação e interpretação de sentidos.

A partir do exposto, dentre outros pontos, percebemos que o intérprete, existindo num dado contexto articulado de sentido (mundo, cronótopo, temporalidade), conversa com o texto literário, cujo surgimento é transtornador de "realidades"; não datável; insubordinado às teorias ou a qualquer tipo de opressão. Assim, é necessário, para a interpretação do mundo de *Avalovara*, compreender as palavras não como "representação" de uma "realidade", mas como similitude; conceber os espaços não como referenciados diretamente ao exterior[23], mas como heterotopias[24] que, em seu conjunto, compõem um mundo possível e multidimensional[25].

1.1.1 A linguagem e a conversa com o texto escrito

O homem, possuindo uma desordenada compreensão dos espaços, encontra nas narrativas a possibilidade de clarear e ordenar seu mundo. O ato de escrever, como uma "experiência máxima", a "experiência das experiências", é uma "salvação", um "esquadro", um "equilíbrio", que o auxilia o ser a "captar o vivido e o por viver" (LINS, 1979, p. 153).

Habitando o "horizonte móvel" da língua (LINS, 1969, p. 215), o texto, mesmo submetido ao projeto (como plano ou hipótese de trabalho) do escritor, modifica-se ao longo das conversas mediadas pela inteligência intencional[26]. Esta inteligência recusa ou aceita caminhos, a partir das exigências internas da obra, as quais residem no plano da linguagem literária. Desse modo, só o livro responde ao que é, a cada momento. Ao olhar de Jano, uma ficção pode oferecer uma teoria ou uma teoria pode oferecer uma ficção.

---

[23] Candido (1972, p. 12) reconhece que, apesar do "intuito científico" e "senso de realidade", a narrativa de Èmile Zola se constitui menos pelo "[...] discurso referencial do que pela interação deste nível com o metafórico".

[24] Para Cleudemar Alves Fernandes (2008, p. 40), as heterotopias se constroem também por meio de "enunciados", que implicam e estruturam-se a partir de um posicionamento histórico do enunciador.

[25] Como ocorre com o espaço físico, definido atualmente a partir de onze dimensões, não se exclui a possibilidade da formação do mundo romanesco a partir de mais dimensões.

[26] Apoiado em Paul Valéry, que diz: "não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abdico de minha lucidez; do que escrevo está banido o acaso" VALÉRY apud LINS, 1969, p. 15), Lins (1969) adota como "regras mestras" a "soberania da consciência e o governo da atenção" (Id, p. 15).

Desligando a linguagem de seu modo público e cotidiano[27], Lins (1973, p. 221) atrita as palavras, até que elas "desprendam chispas" ou "demônios inesperados" para devolver a possibilidade reveladora da linguagem sobre o mundo. Mundo composto pelas personagens (entes feitos de palavras), pelo escritor (ente feito de escritos), pelo leitor (ente feito de interpretações), e pelo autor (ente feito de obras). Nesse sentido, defendemos certa diferenciação entre "escritor" e "autor". Tal diferenciação encontra base na ideia de Lins (1979), quando afirma que o escritor imagina[28] o leitor para quem dirige sua obra. A partir desta ideia, indicamos que o autor, numa certa medida, também é imaginado, construído pelo intérprete, como uma personagem que percorre todas as obras. Os intérpretes adquirem diferentes visões do autor, conforme este elabora novas obras. Seguindo em defesa disto, propomos um jogo de palavras, baseado na seguinte citação osmaniana:

> Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor) fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa de sua natureza (LINS, 1969, p. 187).

Assim, entendemos que esse autor (não simples reflexo ou desdobramento do intérprete), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o intérprete do ofício (hermenêutico) e do mundo, é contemporâneo à leitura da obra; nomeado, nela está presente, participa de sua natureza.

Quando o escritor para "definitivamente" de escrever[29], não mais possuindo um poder-ser fático, torna-se um autor/texto, só contemplado a partir da leitura de suas obras. Seu poder-ser passa a estar inserido no círculo hermenêutico de compreensão e interpretação,

Dentro de sua visão hermenêutica, o pernambucano Osman Lins concebe a "leitura" como um "ato vivificante" (LINS, 1969, p. 188); a "criação literária" ligada a uma "infinidade de motivos" (LINS, 1979, p. 53) e o "livro" como a "súmula" da vida do autor, para onde converge[30] sua "existência inteira[31]", bem como define Andrade (1987, p. 27). Discutindo o

---

[27] Linguagem, neste sentido, é entendida por Nunes (1986, p. 174) como o conjunto de palavras de uma língua, numa forma estabilizada.

[28] Tomachevski, em seu ensaio sobre a "Temática", afirma que "a figura do leitor", como círculo mal definido de pessoas, "[...] está sempre presente na consciência do escritor" (TOMACHEVSKI, 1976, p. 170).

[29] Após a morte do escritor, seu corpo passa a ser feito de livros, e todo o olhar, que procura o escritor, só encontrará o autor, a grande personagem que dá unidade ao discurso, cuja coerência é também interpretação.

[30] A ideia de convergência da vida para a obra é também defendida por Kandinsky (1996, p. 30) em relação ao quadro.

[31] Id. p. 133.

destino dos livros, Lins (1979, p. 63) defende que os textos testemunhais, opinativos ou de imaginação têm maior capacidade de "ampliar nossa visão das coisas", pois se tornam mais misteriosos e sugestivos a cada leitura. Sobre a relação autor/obra, ele afirma que, ao contemplar seu livro, o autor descobrirá o "próprio rosto", porque ele e o "livro" são uma só coisa, associados, mantêm uma "íntima vinculação".

Sendo o papel do escritor "sustentar com a máxima energia o diálogo com o mundo e com os seus semelhantes", cabe a ele proteger, restaurar e restituir a eficácia da linguagem, desgastada pelo uso diário, religando o homem às coisas e ao mundo. E é justamente a linguagem o único meio que o homem dispõe para "inquirir a realidade e externar com maior ou menor eficácia sua visão de mundo" (LINS, 1969, p. 255-267). Na arte contemporânea, destaca-se a busca pela redefinição do indivíduo e do mundo, a partir da consciência da precariedade de ambos (ROSENFELD, 1996, p. 97). Mas, tudo permanece "sombrio", mesmo nos "breves momentos" em que se escreve. Momentos relevadores que são inconstantes em resultados e em amplitude.

Lins (1979, p. 134) reconhece que *Nove, novena* (1966) reflete sua "visão do mundo e da literatura", e seus "nove trabalhos" refletem o que ele é, o que vê e o que sente. Em *Avalovara,* podemos, consequentemente, encontrar o que "é", o que "vê" e o que "sente" o autor, nunca o que "foi", o que "viu" e o que "sentiu" o escritor. Segundo a escritora Julieta de Godoy, esposa de Osman Lins, *Evangelho na taba* (LINS, 1979, p. 10) representa uma oportunidade de quase "ouvir a voz do escritor, muito do seu jeito de falar", as entrevistas, "além da temática, registram também esse aspecto pessoal". Daí a importância de seus textos teóricos para esta pesquisa.

Seus escritos são os lugares onde procuramos o autor Osman Lins. Neste meio, o escritor viveu seus mais felizes dias e registrou o que constituía o seu ser em cada fase. Entretanto, autor e texto raramente surgem ao leitor libertos um do outro, pois são entidades "mutáveis em si mesmas". Sendo "móbiles", seus significados são alterados por "acontecimentos históricos; "interpretações aduzidas pelas exegeses"; publicação de outras obras; alterações ou esclarecimentos; modificação da mentalidade dos leitores e acontecimentos nascidos do próprio escrito. Tais fatores tornam-se "co-autores" da obra e do autor, em sua dinâmica hermenêutica. Defender a essência imutável da obra ou do autor, bem

como do mundo romanesco[32], como se fossem entes "estáticos", diante dos quais se coloca um sujeito pensante, é exigir que

> não se alterasse o universo; a posição dos seres e coisas que o compõem não estivesse mudando a cada instante; coisas e seres novos não surgissem, enquanto outros desaparecem, calcinados pelo incêndio invisível, de labaredas frias, que grassa dia e noite no mundo – e também dentro de nós; e tudo que existe não flutuasse ao sabor das circunstâncias e não sofresse alterações constantes; ou a obra literária fosse intemporal, alheia à ordem e à desordem [...] à margem de todos os espaços abrangidos pela nossa vida, e portanto sem significado para nós, para nenhum de nós [...] que o autor não se transformasse (LINS, 1969, p. 59).

Ao desconsiderar estas transformações, muitos críticos se dirigem "[...] a alguém que não mais está onde supõem que esteja" (LINS, 1969, p. 77). Irrompendo do silêncio, a mudança imprevista leva o escritor a adquirir "um novo modo de ser": um dia, sem que perceba, ele já não é mais o que era "[...] há poucos meses, ou mesmo na véspera[33]". Mais experiente, vence obscuras impotências e resistências, alarga sua visão e sua sensibilidade, abandona atrás de si os despojos de um "ser mais imperfeito", torna-se "[...] senhor de espaços que ainda na véspera lhe eram interditos[34]".

O pernambucano destaca três fases, não estratificadas, na vida do escritor, relacionadas à sua produção ficcional: 1) a fase da "procura desnorteada"; 2) a "intermediária, quando o escritor está orientado por certo nexo e escreve as primeiras "obras razoáveis" e 3) a fase do "encontro e da harmonia", em que sua "[...] concepção de mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência" (LINS, 1969, p. 72), passando a executar as obras com cálculo. Para ele, "há um modelo, um estilo de ser, não ideal, não absoluto, relacionado com a hora e o lugar" que o escritor deve "buscar, inventar, descobrir"[35].

Relacionando as fases de desenvolvimento do escritor com a estruturação do mundo da obra, Lins (1979) afirma que, na primeira, o escritor tenta "construir uma povoação" pouco unificada e definida; na segunda, já definida sua visão do ofício e de mundo, deseja levantar "[...] uma cidade, com suas relações, suas pontes, seu ritmo" (LINS, 1979, p. 159).

---

[32] Esta impossibilidades demonstra uma ideia de mundo dinâmico, muito próxima da ideia heideggeriana de mundanidade existencial-ontológica.
[33] Id. p. 70.
[34] Id. p. 272 Ibid.
[35] Id. p. 272 Ibid.

Ao passo que amestra a frase escrita e descobre as suas possibilidades, o escritor apreende a faculdade reveladora da língua, indo além do caráter "evidente" da palavra, para descobrir que "a palavra certa, a frase precisa, nos traz o mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que nos impõe, espanta-nos, invade-nos" (LINS, 1969, p. 72-73). A escrita constitui uma via de acesso à memória das coisas, mas também revela o caráter histórico de suas próprias vias.

O ato de escrever não é pacífico; antes enfrenta a percepção vulgar do "real" para mergulhar no "âmago das coisas". Neste enfretamento, o "mundo, o homem e sua condição" são revelados de um "modo penetrante". O escritor, como homem em guerra consigo e com o mundo, está ligado "[...] até as entranhas na viscosa, áspera, contundente, banal e também misteriosa realidade em que está imersa a espécie humana" (LINS, 1969, p. 35).

Como foi dito, é impróprio estudar estruturalmente o texto escrito, dissecando-o como um sistema imanente, separado das ansiedades dos homens. Esta "atitude neutra" arrefece as "conexões do romance ou do poema com o que os circunda", neutralizando suas influências no meio onde circula. Tornar-se um "anatomista dos textos literários" é defender análises "avessas a quaisquer achados de linguagem", é supervalorizar as bibliografias, em detrimento dos sentidos possíveis do texto (LINS, 1979, p. 47- 49). Assim, é preciso considerar o escrito literário a partir das múltiplas relações e estruturas, pois cada obra indica uma possibilidade do espaço.

Uma narrativa escrita projeta uma interrelação entre escritor, leitor e contextos que possibilitam e motivam a escritura. A ordenação das palavras na página depende da concepção de literatura, de mundo e de leitor que o escritor tem e, à medida que ele muda enquanto ser, estes elementos também mudam. Num movimento semelhante, o ato de interpretar torna presente uma inter-relação entre leitor, autor e contextos que possibilitam e motivam a leitura.

1.1.2 A palavra "Martinelli" não é isto

Mesmo partindo da ideia de que a obra "é o texto", Lins (1969) entende que as palavras, "os negros sinais" impressos e visíveis, não são reflexos, expressões ou lembretes da memória ou da leitura de um único homem. Posto que regidas, invocadas e disciplinadas pelo "trabalho" do escritor, elas falam por meio de "[...] engenhosas relações, abstratas e

simultaneamente precisas, eficazes" (LINS, 1969, p. 56). Sendo a "palavra escrita" o "fio do prumo"[36] que orienta o homem no desconcerto do mundo (LINS, 1979, p. 146), é preciso analisar a sutil "mensurabilidade" dinâmica da palavra escrita, estruturadora do mundo romanesco.

Porém, a relação entre palavra e coisa guarda insondáveis complexidades, discutidas em *Avalovara* na seguinte passagem:

> A areia, que range sob os meus pés e sempre teve o nome de areia, não é a mesma. Os nomes e as coisas (a palavra *tarde* e a tarde, amar e a palavra *amar),* as coisas e seus nomes transformaram-se. O mundo, agora que seguimos pela praia, vivos, reais, de mãos dadas, difere do mundo que precede este encontro [...] (LINS, 1973, p. 214).

Temos outro exemplo produzido pela voz narrativa de [redacted], do qual destacamos a importância do "feixe de sugestões" ligadas a palavras:

> Onde os meus seios? Onde o meu colo? Braço. Dorso? Torso... Estas palavras – e outras escorregam, começam a descolar-se das partes do meu corpo por elas nomeadas. Já não penso no meu braço como sendo braço, mas como pés ou boca; [...]. Surpreende-me que essas designações não tenham perdido por completo as ligações com as partes do corpo a que por norma estão associadas: [...] que câmbios houve ao certo, que transmigrações, se foi tão só o nome boca que se deslocou para o meu braço com o 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 (LINS, 1973, p. 136).

Estas passagens induzem reflexões sobre os substantivos que indicam espaços ou coisas no texto, por exemplo, a palavra "Martinelli". Pesando nisto, entendemos que o Martinelli (Edifício), que se impõe no horizonte vivo do leitor e sempre teve o nome de "Martinelli", não é o mesmo presente na obra. Isto ocorre porque as coisas e os nomes transformam-se, conforme mudam as possibilidades de encontros e usos. O mundo lá fora desta sala (leitor) difere do mundo que precede este encontro. Assim, como "acontecimento", a palavra "Martinelli" não corresponde diretamente ao Edifício Martinelli, a "São Paulo" de *Avalovara* não corresponde à cidade de São Paulo, o mesmo ocorrendo com "Recife" e com

---

[36] Representa a ligação do celeste com o divino na Maçonaria. Indica o "equilíbrio da construção" ou a "retidão do esforço espiritual", simbolizando a arquitetura e a geometria (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 432). Lins (1979, p. 146) entende que a palavra é o prumo, o que impõe tomar o equilíbrio dinâmico e a retidão relativa da palavra como regra.

cada substantivo, multidimensionado pela historicidade do texto escrito. Temos no romance esta indicação quando, no tema O – "História de [redacted], nascida e nascida", [redacted]assume a voz narrativa e diz:

> Perdem-se, à deriva, no espaço ou no tempo, as peças da imensa máquina noturna. A primeira aceitação é todas? Aceito o quarto, a casa, o jardim, o portão, aceito a rua, rendo-me, esqueço a máquina (testemunho, quando vou ao Martinelli, sua lenta deterioração, semelhante a uma esquadra suspensa que se dispersasse), volto minha espádua à parte negra e desvalida do mundo. Cada vez minha ida à casa dos meus pais é menos espontânea e cada vez os corredores à deriva do prédio me parecem mais longos, mais escuros (LINS, 1973, p. 201).

Considerando as "peças da imensa máquina noturna" como "palavras escritas", precisamos entender a relação complexa estabelecida por Lins (1973) em sua obra, entender seu mundo ficcional em sua totalidade conjuntural. Trata-se de um mundo repleto de entes e utensílios, apresentados sob uma regra: entre o substantivo literário e a coisa exterior há um "não é isto".

Tentando entender melhor esta relação e pretendendo estabelecer suas linhas relacionais, que podem oferecer base para a análise do mundo romanesco, partimos de textos de Michel Foucault; dentre eles, *As palavras e as coisas* (1999), *Isto não é um cachimbo* (1988) e *Outros espaços* (2009), os quais apresentam os conceitos de "heterotopia" e de "similitude", relevantes para entender o romance osmaniano, "pássaro feito de pássaros".

Quando Osman Lins desenvolve descrições de espaços e de personagens a partir de elementos fantásticos, míticos, realísticos, carnais e sexuais, cria ambientações e corpos que fissuram os conceitos de representação, de verossimilhança e de mímesis. Em *Avalovara,* não há um esforço para representar espaços, coisas ou pessoas, mas o estabelecimento de "heterotopias" que, simultaneamente, representam, contrariam e contestam fatos históricos, elementos geométricos, geográficos "situados" no "real". O termo "heterotopia"[37], apresentado por Foucault em *Outros espaços* (2009), descreve lugares (espaços) que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares. Tal complexidade nega a representação e a semelhança, pois os espaços de alteridade de uma obra não estão totalmente fora nem simplesmente no interior do texto. São simultaneamente físicos e mentais, históricos e simbólicos.

---

[37] hetero = outro + topia = espaço.

A “heterotopia” exerce uma contraposição com o real, que está simultaneamente representado, contestado e invertido. Os movimentos de suspensão, neutralização ou inversão, presentes na heterotopia, desestabilizam a concepção de espaço fundada na ilusão de estabilidade e de ordem (FOUCAULT, 2009, p. 414-415). De tal modo, em *Avalovara*, não só os espaços formam heterotopias, as mulheres Roos, Cecília e [redacted], entes carnais e simbólicos, constituem heterotopias que desestabilizam a concepção corrente de personagem, corpo e representação narrativa.

No ‘ser duplo’ da personagem osmaniana, o elemento carnal (histórico) da composição tem a finalidade de captar o leitor e mantê-lo próximo da “realidade”, o que reafirma a historicidade do romance (LINS, 1976, p. 65), realizável no presente (RICOEUR, 1990, p. 46). O elemento simbólico (alegórico) estrutura um mundo excedente, para onde o leitor se transporta. Tal “amálgama” impede o leitor de definir o texto unicamente como utopia ou como representação. Suas personagens femininas ganham certa autonomia em relação às mulheres com quem o escritor se relacionou em vida. São seres feitos de palavras e, como tal, devem ser olhados. Esta intensão é confessada pelo escritor em algumas entrevistas presentes em *Evangelho na taba*, e reconhecida por Gomes (2013, p. 28) quando defende o caráter histórico de *Avalovara*.

Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault (1988, p. 48) afirma que Magritte contesta a capacidade representativa da pintura, carcomendo com as palavras a “velha pirâmide da perspectiva”. Em *Avalovara*, há a defesa da dupla “natureza” do mundo romanesco, ao mesmo tempo mítico e histórico, cuja estruturação parte de uma visão “aperspectiva”, ou seja, de muitos focos narrativos. No romance ou em qualquer outro texto, Osman Lins não diz “isto é São Paulo”, “isto é o Martinelli” ou “isto é um corpo de mulher”. Também não diz que não é.

Sobre Martinelli, a narradora [redacted] fala:

> Do mesmo modo que se empreende conhecer um bairro, eu empreendo a conquista desse pequeno mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpõe ao seu próprio reflexo ou imagem. Mas é um mundo (LINS, 1973, p. 105-106).

Deste modo, surge, criado pela palavra, o "mundo" romanesco: um labirinto de múltiplas entradas e saídas. Ele é um acontecimento reordenado mediante o acréscimo de novas dimensões, familiaridades, contextos de sentidos, circunvisões, direcionamentos, aproximações, inter-relações, interpretações, que instabilizam qualquer ordenação prévia. Este mundo é pleno de seres que agem, de utensílios que são usados e de "linhas de fuga"[38] (todos articulados). Conforme o "livro" de Deleuze & Guatarri (1995, p. 11-12),

> um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura.

O "mundo" no romance possui uma totalidade conjuntural interpretada pelo escritor, nascida da tentativa de compreender seu mundo, cuja estruturação em texto escrito abre incontáveis linhas de fuga, que territorializam, desterritorializam, rompem e refiguram, a partir de seu acontecimento, o mundo do leitor[39].

Outro conceito utilizado na análise do romance[40] osmaniano é o de "similitude" de Foucault, cuja utilização justifica-se pela proximidade que guarda com o desenvolvimento da espiral de *Avalovara,* que, sem começo nem fim, nunca retornando ao ponto antecedente, propaga-se por meio do acréscimo de pequenas modificações. Isto garante a dinâmica não linear da narrativa. Aprofundaremos a análise destes conceitos no próximo capítulo, que tem por objetivo aproximar o pensamento osmaniano da fundamentação teórica selecionada.

1.1.3 O vasto mundo visto no breve salto do peixe

Lins (1976), em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, aponta as concepções (armadilhas) que permeiam os termos tempo e espaço: teorias relacionistas, que focam as

---

[38] Para Rosenfeld (1996, p. 89-91), o romance contemporâneo, ao adotar o olhar aperspectivista de um sujeito "esquizoide", é composto por "pontos de fuga", e por um tempo mítico não linear, cujo "eterno retorno" não produz a volta ao ponto inicial, pois, também é simultaneamente um "tempo empírico", histórico.

[39] Paul Ricoeu (1994, p. 123) reconhece a modificação do mundo do leitor efetuada pelo mundo da obra literária e seus movimentos.

[40] O livro, mesmo ligado à "realidade" circundante que o possibilitou e o exigiu, constitui um ato singular, um ato extremo, para o qual convergiu toda a vida do escritor, e da qual segue se desprendendo a partir da aquisição de novas possibilidades.

coisas e os eventos; teorias absolutas, que proclamam a irredutibilidade; teorias objetivas, que focam a relação entre instantes e acontecimentos físicos, e teorias subjetivas, que defendem a subjetividade do tempo. Ou seja:

> Mergulhados, pois no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inúmeras armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos (LINS, 1976, p. 63).

Assim, o romance, operando revelações insólitas, transmite e desnuda o modo como age sobre ele a "atmosfera do seu tempo", influência misteriosa até mesmo para o próprio escritor. Na medida em que o romance desvela segredos[41], é uma "armadilha de espectros" (LINS, 1976, p. 32). Então, para Lins (1976), o "espaço"[42], numa obra literária, seria:

> tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero (LINS, 1976, p. 72).

Para dotar a personagem de existência, é fundamental a sua caracterização através dos meios, processos e técnica. Do mesmo modo, a caracterização da ambientação depende dos meios, dos processos e da técnica de execução. Assim, ambientação é o "conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente" (LINS, 1976, p. 77).

No processo de ambientação detalhado por Lins (1976, p. 80-82), importa o narrador e a personagem, pois, a partir de seu olhar, desenvolvem-se "três princípios básicos": a "ambientação franca"; a "ambientação reflexa" e a "ambientação dissimulada". No primeiro caso, os ambientes são introduzidos pura e simplesmente pela voz do narrador onisciente, que não participa da ação. Este tipo de procedimento ocorre em narrativas na terceira pessoa, que valorizam a imparcialidade do narrador. Contudo, o discurso objetivo pode ser matizado com "discursos avaliativos", o que ilumina a existência de gradações de objetividade ou de subjetividade em narrativas na primeira pessoa ou na terceira pessoa. O discurso descritivo

---

[41] Lins (1976, p. 49) apresenta, em nota de rodapé, a consideração de Robbe-Grillet, extraída de *Pour um Nouveau Roman*, que defende que o "romance, 'como uma arte, pretende ultrapassar os sistemas de pensamento e não segui-los'". Assim, também ultrapassa os sistemas de representação. Toledo (1976, p. 277) reconhece que o trabalho do poeta com a palavra ordena e desvela o "mundo".

[42] Este conceito difere do conceito de espaço presente no romance linear (romântico, realista ou moderno), para o qual o espaço funciona como "pano de fundo" estático, exterior, descrito como um "universo de seres inanimados e opacos".

objetivo esvazia e paralisa a narrativa pela ausência de personagens e pela abundância de coisas focadas. Em *Avalovara,* o escritor evita ao máximo as descrições objetivas e estáticas.

Sobre este tema, Abel apresenta um bom exemplo. Ao se referir à sua tentativa de descrição, através de um olhar objetivo, do chalé onde viveu com a família, afirma que tenta, "[...] em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas, às vezes cheirando a virilhas" (LINS, 1973, p. 116). Introduzindo modificações, ele pinta "de azul o forro de madeira"; ladrilha "o piso com mosaicos"; acrescenta um "mobiliário desigual"; deixa "de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano *East Coker*, os jarros pomposos, o enorme espelho entre arandelas na sala de visitas e o retrato oval de casamento"; mantém, porém, com ênfase, "a estampa alemã do tempo de Holderlin, representando três jovens fiandeiras"; faz "entrar o sol pelas bandeiras de vidro — colorido no chalé real e branco no fictício". Abel descreve, afinal, contrariando o desejo de imparcialidade, com mão grosseira, o interior do chalé:

> Mais inábil a extensa descrição do exterior. O teto de duas águas, inclinado sobre as paredes laterais, o beiral sombreando os oitões e a fachada, os lambrequins de um azul-desbotado, acompanhando a linha dos beirais e alçando-se em frontão com um mastro torneado no vértice mais alto, a flor geométrica, posta à maneira de tímpano no meio do frontão, cercada por um círculo e tendo ao centro uma esfera azul de vidro, as molduras brancas das janelas, o alpendre à esquerda também com lambrequins, cada pormenor (e, mais do que todos, a pintura nas paredes, em ocre, anil e branco, imitando cubos transparentes, disto resultando uma inútil aparência de relevo) exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas (LINS, 1973, p. 116-117).

Uma maior objetividade ou subjetividade do discurso do narrador, em relação aos espaços, indica se a ambientação será franca ou reflexa. Mas, os casos em que há um narrador/personagem matizam mais subjetividade. Mesmo sendo raras no romance as descrições objetivas, podemos tomar a ambientação do Palácio de Chambord como possuindo certo grau de objetividade, mesmo advindo do narrador de primeira pessoa:

> Forte muralha rodeia o Palácio, o Recinto do Rei, uma cidade dentro da cidade, com pavilhões e salas, vivendas, banhos, biblioteca e igreja, quartel e oficinas, um cárcere, uma tecelagem, entre hortas, jardins, pequenos lagos e terraços dispostos com ciência: neles se pode receber o sol e contemplar o exterior. Além disto, largas arcadas permitem-me continuar protegido do sol ao passar de uma sala para outra. [...] Na sala central do Palácio vejo o trono, vazio, rodeado de leões dourados e árvores de prata, com pássaros de pedras preciosas cantando eternamente nos seus ramos (LINS, 1973, p. 227).

A ambientação torna-se "reflexa" quando é estruturada por um narrador (na terceira pessoa), que descreve subjetivamente os espaços, cujos elementos de composição acentuam ou definem o estado de ânimo da personagem. Os ambientes são descritos a partir da subjetividade da personagem, cuja dinâmica evita o "vazio" estático[43] das descrições, apesar da configuração em blocos (LINS, 1976, p. 80-83). A ambientação reflexa incide sobre a personagem, que reage intimamente a ela. Como exemplo, temos:

> Natividade ante a sua almofada de rendeira, quatro bilros nas mãos. A pia, limpa, cheira a potassa e as panelas brilham sobre os azulejos das paredes. Natividade prefere fabricar nessa hora da tarde suas rendas, quando a quietude do apartamento sucede-se às tarefas matinais e a posição do Sol torna a copa mais clara, favorecendo os seus olhos que começam a ver menos. Vai mudando sobre o risco os alfinetes e cruza em torno deles as linhas, os bilros de madeira estalando um contra outro, sempre quatro a quatro, um par na mão esquerda e um par na direita, abandona-os, toma outros dois pares entre muitos da almofada, trança-os. O rumor seco e breve das cabeças dos bilros, polidas pelo uso de anos, ressoa alegremente no silêncio (LINS, 1973, p. 83).

Já com a "ambientação dissimulada" ocorre o oposto, a personagem que narra move-se pelo espaço e seu movimento faz surgir cada elemento que o compõe. São fundamentais os elementos que iluminam movimentos, tais como verbos de ação, "coisas vivas" e personagens secundárias, num "enlace entre espaço e ação" (LINS, 1976, p. 83-84). Como exemplo, temos:

> Andamos entre a rua Direita e a rua das Calçadas, de madrugada, eu e Cara de Calo, atirando pedras nos cães. "Agosto começou, Cara de Calo. Mês de cachorro doido!" Tentamos matar a pontapés as ratazanas que correm de um buraco a outro, assustadas, junto ao meio-fio. Uma mulher meio bêbada, vinda dos lados da praça do Mercado, decide acompanhar-nos, vaiando quando falhamos em nossas tentativas de caçar as ratazanas. Alguém abre a janela num primeiro andar e joga-nos garrafas vazias. Eu e a mulher corremos, ela escorrega e cai, ferindo-se nas pedras. Ajudo-a a levantar-se. Saímos abraçados, ela chorando alto, eu consolando-a. Cara de Calo acompanha-nos, distanciado, as pernas trôpegas. Aproxima-se correndo: "Vou embora". A luz do poste incidindo sobre os cabelos grisalhos. A mulher: "Quem é esse?". Explico: "É um velho. É um menino. A Coisa Única" (LINS, 1973, p. 132-133).

---

[43] Para Tomachevski (1976, p. 176), aos motivos indivisíveis (sujeito/verbo) unem-se "motivos livres" ou "associados" que introduzem modificações na situação, no ambiente, nos encontros entre as personagens, nas intrigas. Os segundos podem ser "dinâmicos" ou "estáticos". Como exemplo de motivos estáticos, temos as descrições de espaços e de coisas; como motivos dinâmicos, podemos indicar a presença de uma arma, de uma corda, de um rio, como coisa "para" desequilibrar a situação. Estes motivos advêm pela transitividade dos verbos, como desenvolvimento da ação.

Mas o próprio Lins (1976) admite que sua "classificação dos processos de indicação do espaço na obra narrativa" e de atribuição de uma nomenclatura é apenas uma tentativa de análise dos métodos possíveis e das soluções expressivas e inovadoras da ambientação. Para o escritor, mesclando ambientações e processos, a narrativa, pelo "caráter fluvial" – e não lacustre – da linguagem, "tece ordenadamente espaço, personagem e ação", criando um "mundo móvel"[44] ou animado por uma força interior (LINS, 1976, p. 85).

Nesse diapasão, há uma primazia pelo olhar interpretativo da "personagem", do "personagem-narrador" e do "narrador" sobre o espaço na ambientação osmaniana. Tal olhar, advindo de uma entidade "humanamente situada", não espacialmente situada, instabiliza qualquer perspectivismo na interpretação do mundo romanesco – dinâmico e dimensionado.

Todavia, a ambientação, normalmente a "franca", pode ainda se fazer "desordenada" ou "ordenada", no que se refere à "ordenação", "precisão" ou "minúcia" dos "elementos espaciais". Sua função, muitas vezes, é facilitar a caracterização das personagens, que pode ocorrer por reforço ou por contradição. Mesmo havendo diversos graus de definição, a liberdade do escritor é limitada pela estrutura global do texto (LINS, 1976, p. 85-88).

Mas, falar de "ambientação" exige considerar os vínculos dos lugares, espaços e coisas com o narrador ou com as personagens e suas ações, o que se destaca a partir da análise da estrutura global. Inexistindo estes vínculos, ocorre uma mera descrição, o que se apresenta como blocos isolados no texto, nos quais predomina o caráter estático do espaço. Isto é semelhante a "'*extratos artificiais'* retirados da vida"[45], que não fornecem elementos para compreender o mundo.

A estruturação dos espaços em mundo, exercida pelo ato de narrar, depende da interpretação das linhas de força e dos nós que ligam seres e coisas, usos e encontros, ou seja, da circunvisão a partir da qual o narrador ambienta os lugares. Assim, na alegoria do Cais em T (LINS, 1973, p. 47), o narrador-personagem observa que a disposição dos pescadores sobre o cais, semelhante a um texto, depende de uma lei interpretada por quem entra em cena. Mediado pela experiência com o mar e com a pesca, cada pescador interpreta: 'onde há peixes? Não aqui. Mas, aqui!'. Esta lei, não exata, depende da vivência cotidiana com o mar e

---

[44] Interdependência entre coisas e personagens no ambiente; dinamizada por esta relação, está presente também em romances naturalistas. Em *L'Assommoir,* de Zola, "as circunstancias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição", antes compõem o enredo e integram a ação e os acontecimentos (CANDIDO, 1972, p. 33).

[45] Saramago (2008a, p. 45), sobre a familiaridade na totalidade referencial do mundo.

com a pesca, o que leva cada um a se localizar, mediante a presença dos outros, da atividade e da técnica empregada.

O fato é que identificar a função de cada elemento na ambientação é uma tarefa que exige um olhar amplo sobre a narrativa – que é semelhante a um rio, no qual um barqueiro inicia, percorre e conclui a travessia simultaneamente (LINS, 1973, p. 107). Sendo assim, cada coisa, por pequena ou simples que seja, encontra sua significação e localização no mundo romanesco a partir da narrativa como um todo, na dependência das relações que abre e caracteriza cada coisa e cada lugar: nos ambientes; nos lugares; nas regiões; nas personagens e suas funções.

Um estudo interessante sobre vínculos foi desenvolvido por Antonio Candido em *Degradação do espaço* (CANDIDO, 1972, p. 07-09), o qual destaca a "correlação funcional dos ambientes[46], das coisas e do comportamento" das personagens. Para o teórico, no romance Naturalista *L'Assommoir,* de Émile Zola, seriado em 1876, destaca-se o contraste entre os lugares burgueses e os lugares pobres. Nos primeiros, operam correlações que excluem o pobre de seu convívio, exclusão que não se dá explicitamente por barreiras, mas por encontros incômodos, cuja hostilidade está implícita nos risos, nos olhares, na "má vontade" e na "impossibilidade de se adaptar". A diferença entre pobres e ricos é construída a partir dos seus modos e usos: roupas; alimentos; atitudes diante de objetos de arte; certos lugares (museus, galerias de arte, "embaixo" de pontes, monumentos). Na narrativa, o pobre visita os ambientes da burguesia, mas, por uma série de linhas de força, é impelido a retornar aos seus lugares, onde vive, através de modos e usos típicos de sua condição social.

A construção descritiva feita pela personagem, especialmente a de uma "oficina[47] de engomar", realiza-se pela apresentação dos utensílios, dos atos decorrentes de seu uso, das roupas, de elementos sensoriais, numa ambientação narrativa que caracteriza e unifica todos os elementos e as ações do grupo. Sendo as coisas elementos que constituem a "sequência narrativa", as personagens são caracterizadas por elas, o tempo adquire temporalidade pela "duração e vivência" dos usos, o espaço ordena-se numa mundanidade em função delas. Contudo, é preciso lembrar que não há hierarquias, antes uma "fronteira turva do humano e do

---

[46] Candido (1972, p. 22) define os ambientes "simultaneamente como condicionante e simbólico" na obra de Zola. Neste sentido, as "coisas" não são "apenas parte de um ambiente, mas elemento constitutivo da sequência narrativa".

[47] Analisando outra descrição, agora da oficina do ferreiro, Candido (972, p. 30) afirma: "o vasto galpão da oficina é feio, escuro e sujo. Mas a chama da forja se ergue alta e clara do braseiro avermelhado, revelando o mundo com seus instrumentos e os seus habitantes".

inumano", "a força cega", a "alma animal ou material daquilo que não se pode conceber" (CANDIDO, 1972, p. 18-24). Neste ponto, lembramos os "devires" rizomáticos:

> destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante (DELEUZE & GUARARRI, 1995, p. 18).

No entanto, não só os ambientes direcionam as ações das personagens. Estas produzem ou sofrem certos direcionamentos através dos encontros com outras personagens. Tais encontros abrem possibilidades de ações e de mudanças, o que dinamiza, reforça, interrompe ou transtorna os modos do ser-no-mundo-ficcional.

Estas luzes indicam o entendimento de que o "espaço romanesco" não é um plano onde as coisas são colocadas, medidas e distanciadas por um sujeito racional, mas um "mundo" especializado pelos encontros e pelos usos, no qual tudo se movimenta. Mesmo considerando "viável" o estudo em separado do espaço e do tempo numa obra, Lins (1976, p. 63-64) opta por sua indissociabilidade no estudo sobre Lima Barreto. Defendemos, assim, um conceito de "mundo romanesco" no qual é indissociável o espaço-tempo narrativo.

Porém, a questão é saber quais as possíveis compreensões do espaço-tempo (categorias ininteligíveis em si) que podem auxiliar na análise de uma obra literária. Nosso pressuposto é de que estas categorias são compreendidas, na obra, a partir de um habitar poético, como o entende Heidegger (2013), sempre presentificado.

Em *Avalovara*, o protagonista Abel nos fornece pistas sobre a necessária diferenciação entre "mundo" e "espaço". Ele, adolescente em sua casa natal, afirma que "Recife", seu "país" e a "Terra inteira" são mapas deformados e arbitrários. A deformação é tal que atinge a percepção de seu próprio corpo, cujas mãos e braços permanecem na sombra (LINS, 1973, p. 267). Mediante a execução de um ritual andrógino (arcaico), a ocultação do sexo masculino nas coxas, Abel consegue vislumbrar "o mundo" e, no "mundo", enxergar seu ser. Percebemos uma distinção entre "Terra" e "mundo". A primeira apresenta-se sob uma deformação na qual reina a indefinição fria dos espaços e do próprio corpo; o segundo termo indica o "mundo" como estabelecimento de uma ordenação através da qual o ser encontra um

direcionamento, que unifica os espaços e um lugar para si. Tal direcionamento e tal lugar estão indicados pela voz que diz: "Vai homem, busca a cidade" (LINS, 1973, p. 267).

Mas quem seria este ser que procura um caminho, um lugar, uma definição? Certamente não é um "sujeito" consciente de si e de seu saber absoluto, como é defendido pelo Romantismo e pelo Iluminismo, nem um indivíduo cartesiano, capaz de racionalizar e de ter uma visão da verdade. Antes, o habitante de *Avalovara* mostra-se fragmentado e em "permanente formação" (GOMES, 2013, p. 12; LINS, 1976, p. 93), pois, inserido num mundo dinâmico e "caótico", não pode habitá-lo estaticamente. O olhar deste "ser" deseja expressar a "aparência passageira da realidade" e, neste subjetivismo, procura "reproduzir" sua "própria impressão flutuante e vaga", pois, homem e mundo, aproximados, são faces do mesmo ser inapreensível (ROSENFELD, 1996, p. 86-88).

O sujeito em *Avalovara* tem o corpo e a identidade fragmentados. Ao mesmo tempo, ele procura, fala de si, interpreta os outros e os espaços e sabe de sua limitação compreensiva. Para ele, tudo permanece "sombrio", como ocorre ao narrador pós-moderno. Este tipo de narrador fragmentado é o mais comum nas narrativas pós-modernas, pós-virada etnográfica, cujo discurso permanece entre a ficção e a não ficção, segundo Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas dos outros* (2012).

Tanto é assim que Lins (1969, p. 12-13) reconhece que a escrita de *Guerra sem testemunha* relevou que pouco sabia de si mesmo e de sua profissão. Diz ainda que não "existirá livro anunciado" por um sujeito consciente ou por uma entidade supra-humana, antes é pelo trabalho de recusas e de aceitações que a obra se realiza. Este governar, porém, é condicionado por cada fase da vida do artista.

Buscando abandonar a perspectiva cartesiana, compreendemos que a mundanidade ficcional engloba o espaço-tempo, cuja temporalidade e espacialidade podem ser interpretadas a partir das ações cotidianas[48]. No mundo ficcional, os sentidos verbais e a sua transitividade (adjuntos, complementos) temporalizam e especializam a narrativa. Temporalidade e espacialidade que se alargam ou se estreitam mediante a disposição de ânimo do ser ficcional (LINS, 1976, p. 99), estabelecendo o que Lins[49] chama de "atmosfera", "de angústia, de

[48] Para Heidegger, o encontro com o ente à-mão (utensílio) na sua finalidade possível, o seu "ser para...", fornece elementos para se compreender o mundo (FRANCK, 1986, p. 96).
[49] Id, p. 76.

alegria, de exaltação, de violência etc.”. Nesse sentido, a presença de certos espaços se justifica pela atmosfera que provocam. Vejamos uma atmosfera de alegria:

> [...] o céu empalidece sobre a linha do mar, duros sílices cortantes laceram-me a língua, o chapéu do rabequista é arrancado pelo vento, ele corre com o arco e a rabeca no ar, os demais intensificam alegremente a música, oscilamos abraçados, rosto contra rosto, as tábuas rangem com o mover dos corpos, tão crispados este abraço que os meus punhos vibram, cada vez nos cingimos com mais veemência, não sabemos como interromper o abraço e decerto iremos agora rebentar em soluços (LINS, 1973, p. 321-322).

Apresentamos um exemplo de atmosfera de angústia:

> 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 alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo, mas com o seu cheiro de podridão (LINS, 1973, p. 383).

Interessante verificar que verbos de ligação (sobretudo “ser” e “estar”), que unem o predicado ao sujeito (personagem) e não indicam ação, são diminutos em *Avalovara*. A grande maioria dos verbos indica movimento, posição da personagem ou compõe metáforas: 1) “– Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão” (LINS, 1973, p. 383); 2) “Sofro, solitário, sem ajuda possível – estou fechado a chave e não ouso mover-me – e só do meu corpo batido pela febre espero socorro[50]”.

Um fato que destaca a ficcionalidade e impede a redução da obra à biografia do escritor ocorre quando este compõe ambientes e personagens a partir de outras criações artísticas, interpretadas à seu modo. Afastando-se da “realidade” e evitando o olhar perspectivo, ele encontra nas obras de outros artistas a possibilidade da visão aperspectiva[51]. Como exemplo desta técnica, temos a “Gorda”, mãe do protagonista de romance, que é a “cópia de um personagem de Jorge Amado”, porém, construída à maneira de Osman Lins[52] (LINS, 1979, p. 223).

---

[50] Id. p. 393.

[51] Esta busca é indicada por Ferreira (2005, p. 25-26), quando afirma que os modelos femininos de Osman Lins vieram de mulheres amadas em vida, cujos rostos, porém, foram procurados em obras artísticas.

[52] É preciso lembrar que uma obra literária não vive dos espólios de outras obras. Cada uma tem seus próprios caminhos, suas próprias compreensões de composição, de espaço e de tempo, muitas vezes inauguradoras. As obras de Homero são indicadas como relevadoras de “técnicas” usadas na narrativa cinematográfica (*flashback*, *flashforward*) (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 23).

Esta e outras personagens são compostas a partir de um sentido não figurativo, que podemos ligar ao conceito de "*mímesis* de produção" de Luiz Costa Lima, presente, sobretudo, em *Mímesis e modernidade* (1980). Para este estudioso, as narrativas modernas, não buscando um "correlato" da "realidade", iluminam o devir do "ser" do texto e alargam o "real" pela "participação ativa do receptor" (COSTA LIMA, 1980, p. 169-170). Em *História. Ficção. Literatura* (2006), o autor ratifica o pensamento de que, "em vez de *imitativa"*, a mímesis de produção supõe "[...] a seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência" (COSTA LIMA, 2006, p. 291).

O escritor liberta-se da "visão mecânica, hirta" das coisas, das personagens e do mundo ao desenvolver o que chama de "composição produtora" (LINS, 1979, p. 252). Partindo dos símbolos e da vida histórica de seu povo, o escritor religa o homem ao mundo, ao simbólico, à vida e à morte[53]. Entretanto, muito lhe custa chegar à "compreensão" abrangente do "mundo" que almeja em suas obras[54].

Ermelinda Ferreira, em *Cabeças Compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* (2005, p. 15-16), ao identificar uma relação entre a narrativa osmaniana e o olhar medieval e barroco, destaca o "olhar ambíguo" e sem perspectiva que distorce e desliza em muitas "direções simultaneamente". Este olhar ambíguo explode a "história da representação da figura humana". Como fez Salvador Dalí, Lins não nega o diálogo com o passado, mas propõe a "necessidade de mudança".

O ato de 'mudar' implica um 'algo', que entendemos como sendo o "*a priori* da mundanidade", interpretado pelo escritor na construção do mundo ficcional: totalidade conjuntural e instrumental, em que as personagens habitam e agem de maneira inter-relacionada. O leitor, ao se colocar diante das palavras, como similitudes[55], (re)conhece um "mundo" familiar, que pode não corresponder à visão do escritor. Reconhecendo a possibilidade de interpretações dissonantes, Lins (1976, p. 62) admite que seu estudo do espaço em Lima Barreto, mesmo partindo das obras do escritor carioca, chega a resultados que contrastam, rompem, negam ou desviam dos textos analisados. O que torna isto possível é

[53] Id. p. 18.
[54] Id. p. 219 Ibid.
[55] A similitude diferencia-se da ideia de "adequação", pois nesta ocorre a busca pela adequação da inteligência à coisa, mediante a separação entre objeto e sujeito pensante. Diferencia-se, também, do conceito escolástico de "concordância", a qual busca a concordância da inteligência e da coisa com o espírito divino. Distancia-se, também, do que a Filosofia moderna considera como "concordância" do espírito (*res cogitans* cartesiano) consigo mesmo e com as coisas que concebe objetivamente.

o apoio e o respaldo que sua pesquisa encontra em outros textos literários, que complementam ou esclarecem o tema.

É possível identificar na mundanidade ficcional uma totalidade coerente que direciona, aproxima, relaciona e apresenta cada elemento "familiar". Para Lins (1976, p. 77-78), contemplamos um quadro a partir da totalidade[56] formada pelo quadro, sala, paisagem, sons, odores, luminosidade, temperatura, estado de espírito, infinitamente matizados. Portanto, não sendo homogêneo, contínuo, pleno ou estável como o espaço newtoniano, o mundo de uma obra, em sua relatividade hermenêutica, é instável, dinâmico e formado por vias de fuga e por silêncios preenchíveis.

Inserido no capitalismo ("conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes"), a tarefa do escritor seria ordenar, direcionar e criar, a despeito do caos, uma unidade (mundo) pela narrativa (LINS, 1969, p. 257). A ordenação ficcional osmaniana parte de uma concepção prévia de "mundo" que busca uma "ordem cósmica" pelas palavras, compostas por segredos e mistérios insondáveis. Seus espaços e suas palavras oferecem apenas algumas de "suas faces inumeráveis", algumas obscuras até mesmo ao próprio escritor. Similar a uma "selva interminável", cabe ao intérprete explorar apenas um "trecho da selva" (LINS, 1979, p. 264-268; LINS, 1976, p. 96).

Para Lins (1979, p. 194), o homem nordestino relaciona-se com o mundo por meio de uma "mente mítica e povoada de imagens". Já o homem do sudeste brasileiro estabelece esta relação através de uma mente utilitária e mecânica. No romance, podemos identificar a conjunção destes dois modos de se relacionar com o mundo: o tema de Cecília é repleto de simbologia e mitos; em [redacted], mulher feita de palavras (alegoria da língua, da narrativa), habitante de São Paulo, percebemos a visão da "máquina" do mundo (da palavra/linguagem). Citamos um trecho necessariamente longo, que indica a visão de [redacted]:

> [...] entre dormindo e desperta, em silêncio. [...] percebo os lentos e solenes movimentos do mundo, a montagem da máquina. [...] Continuo atenta aos ruídos habituais [...] parecem-me disfarces, uma cortina de pequenos acontecimentos ilusórios, para ocultar [...] a formação da máquina. As grandes peças vão surgindo (quem sabe de onde vêm?) e ajustam-se,

[56] É preciso, para interpretar a totalidade de uma obra, unificar globalmente seus elementos num "indiferença", pois "diante de inúmeras árvores, não vemos a flores" ou "diante de muitos entes, o entendimento vulgar não vê o mundo". Mas, também, nenhuma floresta e nenhum mundo é simplesmente a reunião de árvores ou de entes. Ambos estruturam-se em relações muito mais complexas (HEIDEGGER, 2003, p. 398).

> organizam-se, [...]. Toda a máquina se arma em função do ponto em que estou. Semelha [...] uma esquadra numerosa, não ancorada no mar e sim no ar, [...] Noite e dia, numa elaboração que parece interminável, forma-se a gigantesca máquina [...]. Parece estar concluída, [...]. Quando menos espero, uma unidade ou outra se desloca, as partes das quais se separam vão preenchendo o claro, enquanto as unidades deslocadas reaparecem além ou voltam à sua origem ignota. [...]. A máquina, etérea mas real, seu arcabouço intangível invadido em parte pela estrutura concreta do Martinelli, [...]. Gira e zumbe, assemelha-se a um pião em movimento, gira, giro vagaroso, zumbe e quase inaudível é o rumor que produz. [...] a sua lenta formação é puramente simbólica, [...], sua existência é anterior à consciência que eu tenho de sua presença e de sua própria fabricação. [...] Seu giro capta os fastos do mundo, a ressonância dos fastos do mundo, mói em suas rodas as coisas e os eventos, verte-os em mim. [...] Sou, nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista (LINS, 1973, p. 133-135).

Observamos, na sequência, indicações de que esta personagem representa a passagem da palavra falada para a palavra escrita, conotada em seu duplo nascimento. Ela nasce primeiro como máquina da fala, depois tem um segundo nascimento como máquina da escrita (narrativa). [redacted] narra o primeiro nascimento:

> [...] 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 uma escultura de areia fina e cada grão uma voz, uma palavra e suas danações (LINS, 1973, p. 136).

Falando sobre o disco de Festo[57], o narrador onisciente indica o segundo nascimento de [redacted]:

> O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e já perdido. Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de [redacted]. [...] disco de Festo, com o seu texto impenetrável. Aqui, o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio — e enrosca-se em espiral, girando para o centro. [...] Evoca o corpo de [redacted] esse artefato

[57] O Disco de Festo, descoberto em 1908, no sítio arqueológico do palácio minoico de Festo é, provavelmente, datado da metade ou do final da era do bronze da Civilização Minoica. Seu propósito, significado e local de manufatura, permanecem um mistério. Este famoso mistério da arqueologia, atualmente, está em exibição num museu da Grécia. Surge em *Avalovara* como tema para discussão sobre os significados dos textos, bem como sobre a estrutura, os quais revelam uma visão de mundo.

> irradiante. Nele, [...] 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 nexo possível, sem leis e ainda remoto.

Lins (1979, p. 176), em entrevista, presente em *Evangelho na Taba*, afirma que a personagem [redacted], ao nascer duas vezes, passa a ser feita "ao mesmo tempo de carne e verbo". Este segundo nascimento representa o segundo nascimento do mundo, ocorrido quando da "nomeação das coisas".

Estas passagens indicam a multiplicidade de sentidos que pode surgir no texto escrito[58]. A interpretação do que está explícito e implícito no texto pode modificar a circunvisão que mantém unificados as regiões e os lugares. Nesse sentido, certos ambientes ou personagens, vagamente descritos, podem oferecer implicitamente uma vastidão de elementos que atuam em sua própria caracterização, tais como: ofícios e seus modos de agir; personagens específicas; direcionamentos de ações; utensílios; disposições de ânimo, possibilidades e impossibilidades de acontecimentos, etc. Todos estes elementos, mesmo não nomeados no texto, podem surgir pela interpretação ativa do leitor, cuja familiaridade[59] aproxima, afasta, dá sentido, revela e (des)vela. Temos, na passagem seguinte, um exemplo de "ambientação reflexa", em que Abel, à medida que caminha, descreve a casa das senhoras Hermelinda e Hermenilda. Tal descrição deixa muitos elementos implícitos[60], que podem se fazer presentes pela familiaridade que sugerem:

> Levanto-me da rede. [...], entro na oficina: gaiolas não terminadas, o rústico instrumental, o perfume silvestre de verniz e de madeira lixada; em toda parte a evocadora valsa de Hermelinda, em toda parte as gargantas ativas dos pássaros; aventuro-me à peça onde ficam o guarda-roupa, a grande cama de casal, a cômoda: em cima, o santuário, frascos de remédio, um mealheiro; o soalho da casa, de ladrilhos vermelhos, deve ter sido lavado nas primeiras horas da manhã; evitando, ociosamente, pisar entre um ladrilho e outro, torno à sala de jantar e vejo sobre a mesa, vejo, no centro de um pano redondo de filé, um álbum de fotografias (LINS, 1973, p. 101).

---

[58] Dionísio de Oliveira Toledo (1976, p. 273) aponta isto a partir dos estudos de Roman Ingarden sobre as "camadas" presentes na constituição do texto literário.

[59] Lins (1976, p. 72) reconhece que muitos ambientes ficcionais são completados pela "memória que possuímos do mundo", transcendendo o que registra o texto.

[60] Para Kandinsky (1996, p. 82), o que "é velado" na arte "é mais forte" e a sua combinação com o que se desnuda leva a descobertas que deslocam "formas".

Nesse diapasão, o mundo romanesco seria como uma grande montanha de gelo desprendida do continente, que vaga em espiral pelo oceano do tempo: vemos acima das águas apenas o texto escrito, negros sinais, as similitudes; submersa está uma vastidão de sentidos em processo de liquefação, cuja revelação depende das familiaridades decorrentes do mundo do leitor. Esta montanha guarda inúmeras possibilidades de acesso, incontáveis matizes, formas e trechos, que nenhuma interpretação abrange em sua totalidade[61]. Com esta analogia, lembramos que a polifonia da narrativa de Osman Lins possibilita um "sem-número de camadas de significações" e uma "infinidade de sugestões", como defende Almeida (2004, p. 09).

O escritor seria como o "peixe" que, alcançando o devir-pássaro, salta para outro "mundo" em busca de uma visão diferente das coisas. A brevidade do salto marca a "volta às guelras negras do mar" (LINS, 1973, p. 50) e a mudança contraída. Se o estar mergulhado é o essencial do peixe, no salto, exatamente no salto está a possibilidade de outros modos de ser. Salto semelhante é dado pelo leitor: ao acessar o romance, ele depara-se com um mundo diferente, que modifica o seu velho mundo. Sobre este salto, diz [redacted]:

> [...] 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 arquipélago 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 consumar o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem se quer esboçam limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro (LINS, 1973, p. 26).

O homem primitivo, ao pintar nas paredes da caverna "búfalos e antílopes", realiza um salto vasto, pois povoa seu mundo e a si mesmo com estes seres, de maneira permanente (LINS, 1969, p. 265). O mesmo salto realiza o escritor: ao colocar nas páginas do livro os sinais negros, ele povoa seu mundo e a si mesmo de personagens, de lugares, de regiões, de coisas, com os quais passa a caminhar pelo mundo.

O fazer literário reside no trabalho de interpretar o que "está muito próximo de nós" e as "coisas em que estamos envolvidos", revelando a importância dos "bens imediatos" e

---

[61] Para Calvino (1990), o escritor, ao tentar transmitir com harmonia certas ideias, realiza muitas experimentações até chegar a uma versão final. Mas, o resultado é que vagamente sabe a origem de tais elementos, pois "a maior parte permanece, como um *iceberg*, imersa profundamente na água" (CALVINO, 1990, p. 102-103).

cotidianos. Mas, não é um trabalho de mera reprodução, pois o caráter de "sombra ofuscante" do mundo assusta a "vizinhança das coisas" (LINS, 1969, p. 62).

A partir do que analisamos, podemos afirmar que o escritor não estrutura representações, mas similitudes, que matizam elementos simbólicos e históricos. Então, a compreensão do mundo poeticamente habitado por Abel não depende necessariamente da visita pessoal aos espaços (Europa, São Paulo e Recife) percorridos por Osman Lins. O conhecimento obtido nas visitas (não se pode negar que enriquecem a interpretação) é relativizado pelo modo de compreensão do intérprete, submetido a um aperspectivismo, formado pela influência da obra sobre o olhar do visitante, pelas mudanças sociais e econômicas ocorridas naqueles lugares, pela diferente compreensão do observador. A visita cria apenas novas similitudes, pois o que foi compreendido pelo escritor mediante seu modo poético de habitar será, inevitavelmente, refigurado pela interpretação.

É na própria obra narrativa que encontramos, de maneira mais aproximada, a interpretação que teve o escritor dos lugares percorridos por ele e transportados para o mundo romanesco. O mundo vivido pelo escritor, mesmo narrado e caracterizado na obra escrita, sempre se mantém um espaço sombrio. O mundo romanesco, dinâmico, submetido que é à espiral hermenêutica, adquire, a cada leitura, pequenas alterações. Nunca sendo o que foi, guarda em si incontáveis possibilidades.

Assim, para a interpretação do mundo em *Avalovara*, o texto é o "vitral", a "candeia" onde está a mundanidade procurada. A partir dele, dialogam o contexto referencial de sentidos e de espaços onde viveu o escritor, a interpretação deste contexto por parte do escritor, a estrutura de mundo na própria narrativa, a interpretação do leitor.

No entanto, a estrutura de rigor e liberdade do texto osmaniano, baseada no aperspectivismo[62], mantém-se na instabilidade e na ambiguidade, o que torna problemático o emprego da concepção linear de tempo e de espaço homogêneo em sua interpretação. Seus "acontecimentos" não são narrados por um único indivíduo, nem são fixados "num ponto determinado do tempo e do espaço", antes são vistos por múltiplos olhares[63]. Com base nisto, podemos entender que seu mundo é "um mundo flutuante, com sucessivos centros de

[62] Multiplicado no mundo, o ser imagina a contemplação como processo de múltiplos pontos de vista, próximo da visão barroca e medieval (LINS, 1969, p. 216-217). O "aperspectivismo" simboliza a multidimensionalidade do texto literário, ao mesmo tempo em que, como processo, abarca uma multiplicidade de relações não reduzíveis a um único olhar (de um sujeito racional), instabilizando qualquer objetividade.

[63] Tal movimento é uma das buscas da arte contemporânea. Exemplo dele é Picasso, com sua contemplação pictórica dependente de um olhar espiritual e múltiplo sobre o mundo.

gravidade" e destituído de peso, que leva o leitor a ignorar o ponto de onde é contemplada a "realidade" [64].

Segundo Lins (1979, p. 176), mesmo havendo "elementos autobiográficos" em *Avalovara,* não devemos considerá-la "autobiografia" ou "autoanálise", pois há inumeráveis "discordâncias". Como indicação disto, citamos sua reflexão sobre as salas de cinema das pequenas cidades. Nestas salas, à época de sua adolescência, não só se exibiam filmes, mas estabeleciam-se relações, experiências, encontros com as pessoas e com a própria cidade, particulares à pequena Vitória de Santo Antão (LINS, 1979, p. 104). Continuando, ele relembra que, adulto, buscou, numa sala de um cinema interiorano, reviver os "deslumbramentos" de sua adolescência. O insucesso o fez perceber a impossibilidade de reconstituir fielmente suas impressões, vividas em "outros tempos".

Esta constatação é relevante, pois se o próprio escritor, indo aos espaços onde viveu algumas experiências, foi incapaz de reconstituí-las "fielmente", verificando a sua inacessibilidade, não pode o intérprete do texto pretender ter acesso direto às experiências do escritor, vividas num mundo totalmente distante no espaço[65] e no tempo. O escritor habitou o mundo poeticamente, cuja circunvisão busca localizar: o seu ser; o ser dos outros; e o ser das coisas (próximas ou distantes).

O autor, ao aglutinar regiões diversas em *Avalovara*, revela uma "visão cósmica" do mundo (LINS, 1979, p. 187), cuja interpretação, sob uma dinâmica quadridimensional, explode os espaços do escritor e revela outro mundo. Encontramos apoio em Abel e [redacted], em sua leitura do "cais em T" (LINS, 1973, p. 83), revelando que as coisas emaranhadas por fios e "nós" formam uma narrativa, mantida por uma ordem frágil, minimamente perturbável.

Como o próprio escritor alerta, *Avalovara* exige um método de análise que considere o compromisso da obra com a "palavra e com o real"; o compromisso do escritor com a "língua materna" e com o destino de seu "povo" e a sua preocupação com o "como dizer" e com "o que dizer" (LINS, 1979, p. 51). Mas, também, que tome o fazer artístico como um inesgotável "detonador de percepções, [...] de compreensões, de visões[66]". Julieta de Godoy fala que, ao

---

[64] A contemplação barroca, segundo Schollhammer (2007, p. 20), representa uma ruptura com o perspectivismo pela "força sensual" e "erótica da imagem" . Seu terreno é "movediço", "desorientador" e oscila entre a "superfície e a profundidade, forma e caos, aparição e desaparição, transparência e obscuridade".

[65] As reconstruções, modificações, reorganizações de coisas e seres modificam profundamente os lugares, ao ponto de se tornarem outros. As coordenadas geográficas dizem muito pouco sobre a conservação, coincidência ou modificação de um lugar: uma praça torna-se outra praça depois de uma reforma urbanista.

[66] Id. p. 217.

abrir caminhos, procurar e descobrir, numa espécie de processo alquímico, Osman Lins mostrou que o "essencial" é modificar a "sombra" até se conseguir pelo menos um ponto pleno de "claridade":

> E, então, deixar que ilumine. E que esta luz pratique, por nós, o gesto de ficar, transmitindo o que mais somos: essa obstinação de se criar outros mundos, onde novos códigos mostrem, de modo mais definitivo e com certa grandeza, que na palavra o homem transforma, ajuda, se dá e continua (GODOY apud LINS, 1979, p. 11).

Lins (1979, p. 175) reconhece que o "projeto básico" de seu romance alude à "ambiguidade da palavra", pois, ao mesmo tempo, reflete o amor humano, presentifica simbolicamente o "corpo" e o "sentido cósmico da união carnal"[67]. Por outro lado, é também uma alegoria da arte romanesca, com seus elementos (espaço, tempo, personagem, narrador, objetos, enredo, trama, reflexões) metamorfoseados em habitantes de seu mundo.

Nesse sentido, não disponibilizando o que está dado à contemplação, a obra literária desvela o que até o momento estava encoberto ou o que precisa ser lembrado, com o objetivo de "[...] intrigar seus contempladores, desafiá-los, atraindo-os com os enigmas impressos em suas claras e simples revelações" (LINS, 1979, p. 37). E isto não pode ser medido.

1.2 A Estrutura rigorosa de *Avalovara*

Partindo destas considerações, principiamos o estudo da obra pelo elemento síntese do rigor e da liberdade: o título. Osman Lins (1979, p. 165), em entrevista concedida em 1973, explica que *Avalovara* é um título "simétrico" e "estranho", cuja origem está no nome de uma

> [...] divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara.

[67] Para Tomachevski (1976, p. 171), os temas universais do "amor" e da "morte" devem ser nutridos com "matéria concreta" ligada à atualidade, pois só assim se renova o interesse do leitor.

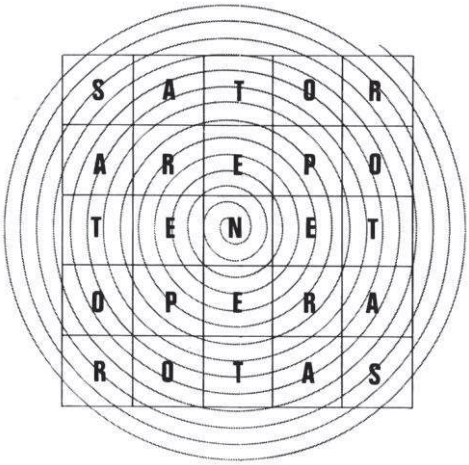
Segundo Cotterell, em *Dicionario de mitologia universal* (1988, p. 80-81), é a representação da misericórdia e da compaixão. Esta divindade, mesmo atingindo o estágio de consciência suprema, decide permanecer no mundo até que todos os viventes consigam ascender. As partes que compõem o nome Avalokiteçvara são: *ava* (prefixo verbal que significa "abaixo"); *lokita* (particípio passado do verbo *lok* ("notar, observar, contemplar"), em sentido ativo; e *īśvara* (que significa "senhor", "governador", "soberano"). A junção dá origem ao seguinte entendimento: "o senhor que olha para baixo (o mundo)". Esta divindade optou por ficar no mundo até quando todas as pessoas tenham atingido a ascensão. Com seu amor infinito e seus mil braços, sua função é ajudar.

A origem mitológica do título, de uma divindade que simboliza a compaixão e o cuidado, indica que a dinâmica do voo (espiralado) e do renascimento da ave simboliza o auxílio que eleva a terceira mulher amada por Abel, possibilitando seu acesso a novas dimensões. É uma “grande simbologia”, comparável ao “castelo” kafkiano e ao “mar” em Conrad. Simbologia que doa a cada elemento, que compõe o mundo romanesco, uma percepção “a-histórico, não-circunstancial” (LINS, 1976, p. 65).

A estrutura rigorosa de *Avalovara* (1973) baseia-se no palíndromo latino *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS,* cuja tradução é apresentada pelo escritor da seguinte forma: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. A principal caraterística de um palíndromo é permitir a leitura da esquerda para direita ou da direita para a esquerda, sem que a sintaxe, a semântica e a morfologia das palavras se alterem. Possibilidades indicadoras de um sentido cósmico, resumido da seguinte maneira pelo narrador: no “[...] campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável” (LINS, 1973, p. 34).

O palíndromo é composto por cinco palavras de cinco letras cada, distribuídas em vinte e cinco quadrados menores que compõem um quadrado maior, evocador do espaço, “[...] das janelas, das salas e das folhas de papel, espaço com limites preciosos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos” (LINS, 1973, p. 19). Vejamos como é representada no romance:

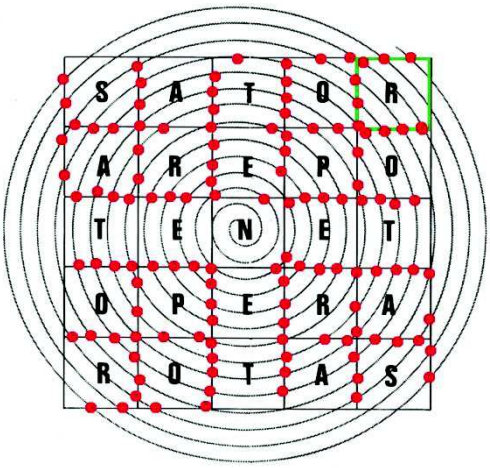
FIGURA 01: Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara* (1973).



Fonte: Lins (1973, p. 08).

Sobre o quadrado maior, e através dos quadrados menores, o escritor faz incidir uma espiral que representa o curso do tempo. O movimento da espiral comanda o desenvolvimento da narrativa[68] e o surgimento de cada tema. Ela segue em sentido horário da letra R em direção à letra N, no centro, e à medida que sua linha toca a linha de cada quadrado menor (o primeiro é o quadrado de letra R), surge uma micronarrativa. Ao longo do caminho da espiral, surgem cento e vinte e três micronarrativas, que formam os oito temas do romance, conforme a figura seguinte:

FIGURA 02: Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara* (1973) com ênfase no curso do tempo.



Fonte: Lins (1973, p. 08). Pontos em vermelho acrescidos pelo pesquisador.

[68] Lins (1976, p. 95) define narrativa como: "um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas nas outras". E até mesmo nas outras obras do escritor.

A junção do palíndromo latino com o quadrado, de vinte e cinco partes, forma um "quadrado mágico", cuja estrutura possibilita novas direções de leitura: a frase pode ser lida "da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, sem se alterar" (CARONE, 2004, p. 229). Sua estrutura contraria, logo de início, algumas ideias cartesianas[69]: a junção quadrado-espiral contesta o conceito de autonomia do tempo e do espaço; a não linearidade do texto contraria a concepção de tempo linear (passado>presente>futuro); o espaço dividido em pequenos quadrados (fragmentos), cuja totalidade advém da força ordenadora e unificadora do palíndromo, contesta a concepção de espaço homogêneo.

A frase do palíndromo é formada por oito letras diferentes (R, S, O, A, T, P, E e N). Cada letra constitui um tema, conforme a tabela a seguir:

TABELA 01: Relação entre as letras do palíndromo e os temas abordados em *Avalovara* (1973).

R	[redacted] e Abel: encontros, percursos, revelações;
S	A Espiral e o Quadrado;
O	História de [redacted], nascida e nascida;
A	Roos e as cidades;
T	Cecília entre os Leões;
P	O Relógio de Julius Heckethorn;
E	[redacted] e Abel: ante o Paraíso;
N	[redacted] e Abel: o Paraíso.

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

O enredo da obra, ordenando linearmente os eventos com base na relação de causalidade e de cronologia, dá-se da seguinte forma: Abel, aos dezesseis anos, relata alguns fatos de sua adolescência, quando pesca na cisterna do chalé onde vive com a família. É nesta cisterna onde ele entende a necessidade de buscar a "Cidade" como a finalidade de sua vida; também antevê, sem muita claridade, o nome de Cecília, que surge em confusão com o nome de uma de suas tias, "Ercília". Na visão que Abel tem de Cecília, ele entende que ela terá de morrer para que ele continue sua busca pela "Cidade". Procura que pode ser interpretada como a construção (cultivo e crescimento) de sua habitação (abrigo, proteção, permanência, casa), como defende Heidegger (2008, p. 129) sobre o sentido do "habitar" do homem.

Anos depois, o protagonista viaja à Europa como bolsista para estudar a língua francesa. Nesta viagem, conhece a alemã Anneliese Ross, que também está na França para estudar a

[69] A exposição "sem consideração temporal" nem causalidade, segundo Tomachevski (1976, p. 173), é um dos dois tipos de disposição temática, muito comum, dentre outros, ao "escritos de viagem".

língua. Abel se apaixona por Roos, mas ela, casada, mantém-se sempre distante e indiferente. O brasileiro tenta de todas as maneiras conquistá-la, todavia, percebe a impossibilidade de viver este amor. Ross, cujo corpo é formado por cidades, faz Abel compreender sua condição de colonizado, advindo de um país ainda bárbaro e inculto, que tem pouco a oferecer a uma mulher europeia. Através deste amor, tornam-se possíveis reflexões sobre a relação do ser com a língua materna e estrangeira. Para Abel, o desencontro entre ele e Roos se dá pelo uso instrumental da linguagem por parte dos dois. Desencontro que só é vencido quando eles dialogam sobre textos poéticos, os quais possibilitam raros momentos de compreensão.

Partindo do conceito de "alegoria"[70] de Walter Benjamin (1984, p. 197-198), no qual impera a dinâmica da ampliação dos significados na temporalidade e na historicidade – em oposição ao ideal de eternidade presente no símbolo –, bem como na afirmação de Ricoeur (2000, p. 371) de que a obra "redescreve" o "mundo" por meio de uma rede metafórica (metáfora continuada, alegoria), entendemos que o romance osmaniano é constituído por alegorias que ampliam, redescrevem, re-significam os lugares do mundo. Percebemos estes movimentos na relação de Abel com Roos, que alegoriza as relações do estrangeiro com os espaços[71] europeus, incompreensíveis pela distância que se mantém.

O tema de Roos indica que, para a construção da espacialidade narrativa, torna-se necessário compreender a inter-relação dos espaços "reais": o mundo ficcional é a similitude destas relações. Contudo, o 'intérprete estrangeiro' não tem uma compreensão unificada das relações espaciais, necessária para o estabelecimento do complexo articulado de sentidos, mediante o qual o ser-no-mundo[72] (nativo) localiza num totalidade seu ser, os outros e as coisas. Isto não quer dizer, no entanto, que a interpretação dos espaços estrangeiros ou estranhos esteja impossibilitada ao escritor ou ao leitor. Há uma porta de entrada à mundanidade estrangeira: a interpretação do habitante, presente nas obras de arte, nos diversos bens culturais, nas construções e nas inúmeras relações de encontros e de usos, que se unem num mundo.

---

[70] Para Benjamim (1984, p. 199-205), a alegoria abre a possibilidade dizer algo sem dizer diretamente, multiplicando as possibilidades de interpretação, o que instabiliza a relação sujeito X obra pela (des)valorização e fragmentação do visível. Ela tem como traço fundamental "a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos", e como necessidade o desenvolver-se sempre em novas formas.

[71] Heidegger diferencia o termo "espaço" (ligado à concepção matemática, física e geográfica, sempre desprovido da dimensão tempo) de "espaços", considerando que "nos lugares do mundo há espaços, mas jamais o espaço" (SARAMAGO, 2008b, p. 66).

[72] O ser-no-mundo remete à ideia de demorar, habitar, deter-se, estar acostumado a, habituado a, familiarizado com... (HEIDEGGER, 2005, p. 92; NUNES, 2007, p. 62).

Vivido o distanciamento de Roos e dos espaços europeus, Abel retorna ao Brasil, à sua região nordeste. Em Recife, aos trinta e dois anos, conhece a segunda mulher do romance, Cecília, assistente social de um hospital da cidade. Cecília, sendo uma andrógina, cujo corpo forma-se da multiplicidade de gêneros, de pessoas, de afazeres e das relações de trabalho e exploração, simboliza a compreensão de seu povo, de sua memória, de suas atividades laborais e conflituosas, necessária para a estruturação do mundo romanesco. Ela, consciente dos movimentos sociais de resistência, torna possível a Abel conhecer a realidade de seu país e de sua região, realidade de conflitos, de dominação, de exploração e de resistência.

O pernambucano vive o amor pleno com Cecília, apesar das forças contrárias e opressoras representadas pelos irmãos da jovem e por sua ex-mulher. Nos encontros entre os amantes é dado destaque às pessoas que compõem o corpo da jovem: lavradores, canavieiros, agricultores, diversos trabalhadores manuais, homens, mulheres, etc. Depois de agredidos, eles passam a morar juntos; ela engravida, mas, num passeio à carruagem, eles sofrem um acidente e ela vem a falecer.

A alegoria da relação que Abel estabelece com Cecília indica a necessidade de o escritor conhecer (além dos espaços do mundo) as relações estabelecidas entre as pessoas; quais os tipos de encontros que cada lugar possibilita; quais as forças atrativas ou repulsivas atuantes. Para tanto, deve interpretar estes elementos numa circunvisão de mundo, relativizado pela memória regional. Mas, isto não quer dizer render-se ao engajamento e ao combate. A morte de Cecília e do mundo construído entre os amantes sugere que a obra literária não pode limitar-se à função de "engajamento", de resistência, antes deve, conhecendo a "realidade" e as micro forças e relações, abrir diferentes mundos. Para tanto, é preciso conhecer e reconhecer as possibilidades da língua e da palavra poética, pois elas medem a habitação no mundo. Este conhecimento Abel terá com a terceira mulher.

Abel, então, muda-se para São Paulo, onde conhece [redacted][73], cujo corpo, paradoxalmente, é feito de vozes e de palavras. Esta mulher é casada e possui duplo nascimento: o primeiro simboliza o nascimento da linguagem oral, pois em seu corpo há uma explosão de vozes e silêncios; o segundo corresponde ao nascimento da linguagem escrita. Esta mulher, casada

[73] A terceira mulher, amada por Abel, reside na cidade de São Paulo, tem o corpo formado por palavras, e inominada, é indicada através do signo visual [redacted]. O caráter inominado da personagem, ao mesmo tempo, em que cria uma zona de silêncio quando na narrativa surge [redacted], chama atenção para o caráter primordial da palavra para fundação do mundo de Abel.

com um militar, está em constante resistência contra as formas de opressão[74]. Ela, alegoria da língua, falada e escrita, da página, da narrativa, encontra em Abel, como escritor e como amante, a liberdade e as possibilidades de inovação ou renovação.

Com [redacted], Abel tem a oportunidade de conhecer os matizes da linguagem oral e da escrita. Estas, insubordinadas a qualquer tipo de taxonomia ou controle, habitam um mundo dinâmico e vivo, e ao escritor cabe, mediante as relações de amor e prazer com a palavra, descobrir novas possibilidades ou relembrar as que foram esquecidas no tempo. O último tema sobre esta mulher é para onde estão direcionados o mundo ficcional, a narrativa, as personagens e para onde segue o leitor. Nele, Abel e sua amada [redacted] atingem o paraíso.

Percebemos dois temas que não participam diretamente do enredo e das relações amorosas de Abel e suas três mulheres: o tema sobre "R - A espiral e o quadrado"; e o tema "P-O Relógio de Julius Heckethorn". Estes temas são fundamentais para o entendimento da concepção espaço-temporal presente na estruturação do mundo romanesco. No primeiro tema, reside a relação entre a espiral e o quadrado, estabelecida a partir do dinamismo e da instabilidade, liberdade e rigor. No segundo, temos uma concepção de tempo que matiza os princípios do tempo histórico (relógio) e do tempo mítico e psicológico pela introdução de um elemento caótico, que torna incerta a execução do toque musical do aparelho.

O surgimento das micronarrativas rompe com a linearidade do texto. Esta não-linearidade está inserida no interior de cada tema, cujas micronarrativas também seguem em alternância, remetendo-se a temas, personagens e eventos anteriores ou posteriores. Tal organização dá ao leitor a possibilidade de ler o romance de diferentes modos: conforme a sequência do número de páginas; seguindo o desenvolvimento de cada tema, independentemente da numeração, e ainda alternar a sequência dos temas, livre da ordem das páginas e dos temas.

Para uma melhor compreensão, apresentamos um resumo linear do aparecimento de cada micronarrativa, ao longo do texto, iniciado com a letra R1 e terminado com a N2:

---

[74] Sobre a liberdade presente na obra de arte, Tomachevski (1976, p. 198-199) afirma que nenhum "cânone" (controle) pode "esgotar todas as possibilidades e prever todos os procedimentos necessários à criação" literária. Para o estudioso, a novidade, a originalidade, a renovação de antigos elementos e o desnudamento de procedimentos são traços das novas obras.

TABELA 02: Resumo linear do surgimento de micronarrativas em *Avalovara* (1973).

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	S4	O1	R5	O2	A1	S5	A2	O3	R6	O4	A3	S6
A4	O5	R7	O6	A5	S7	A6	O7	R8	O8	A7	S8	A8	T1	O9	R9	O10	T2	A9
S9	A10	T3	O11	R10	O12	T4	A11	S10	A12	T5	O13	R11	O14	T6	A13	R12	A14	T7
O15	O16	T8	A15	A16	T9	O17	P1	O18	T10	A17	R13	A18	T11	O19	P2	O20	T12	A19
R14	A20	T13	O21	P3	O22	T14	R15	T15	O23	P4	O24	T16	A21	R16	T17	E1	P5	E2
R17	E3	P6	E4	R18	E5	P7	E6	R19	E7	P8	E8	R20	E9	P9	E10	R21	E11	P10
E12	R22	E13	E14	N1	E15	E16	E17	N2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

Como observamos, cada tema surge de maneira não linear e, para a leitura do tema R, por exemplo, o leitor deve desconsiderar a paginação e seguir cada micronarrativa, num movimento em saltos. O escritor, ao fim do romance, disponibiliza uma lista que detalha o número da página onde surge cada micronarrativa, agrupadas por temas. Detalhamos uma tabela semelhante a seguir:

TABELA 03: Relação das micronarrativas em *Avalovara* (1973) conforme o tema e a página onde se encontram.

Tema	Pág.	Tema	Pág.	Tema	Pág.	Tema	Pág.	Tema	Pág.	Tema	Pág.	Tema	Pag.	Tema	Pag.
R1	13	S1	13	O1	20	A1	22	T1	58	P1	165	E1	314	N1	394
R2	14	S2	14	O2	22	A2	24	T2	67	P2	202	E2	316	N2	408
R3	15	S3	16	O3	25	A3	29	T3	77	P3	243	E3	322	-	-
R4	17	S4	18	O4	28	A4	32	T4	88	P4	277	E4	325	-	-
R5	20	S5	23	O5	33	A5	39	T5	100	P5	315	E5	331	-	-
R6	26	S6	30	O6	37	A6	43	T6	114	P6	323	E6	335	-	-
R7	35	S7	40	O7	45	A7	52	T7	129	P7	333	E7	343	-	-
R8	47	S8	54	O8	49	A8	56	T8	142	P8	345	E8	348	-	-
R9	62	S9	71	O9	59	A9	69	T9	155	P9	358	E9	356	-	-
R10	82	S10	94	O10	64	A10	74	T10	171	P10	373	E10	361	-	-
R11	107	-	-	O11	79	A11	90	T11	191	-	-	E11	370	-	-
R12	122	-	-	O12	85	A12	96	T12	209	-	-	E12	377	-	-
R13	182	-	-	O13	103	A13	118	T13	230	-	-	E13	387	-	-
R14	221	-	-	O14	110	A14	125	T14	251	-	-	E14	390	-	-
R15	258	-	-	O15	133	A15	146	T15	263	-	-	E15	395	-	-
R16	300	-	-	O16	137	A16	151	T16	286	-	-	E16	399	-	-
R17	317	-	-	O17	161	A17	177	T17	305	-	-	E17	403	-	-
R18	326	-	-	O18	166	A18	185	-	-	-	-	-	-	-	-

R19	337	-	-	O19	197	A19	215	-	-	-	-	-	-	-	-
R20	350	-	-	O20	203	A20	225	-	-	-	-	-	-	-	-
R21	364	-	-	O21	238	A21	294	-	-	-	-	-	-	-	-
R22	380	-	-	O22	245	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	O23	271	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	O24	279	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

O desenvolvimento do romance e o surgimento dos temas são controlados pelo movimento da espiral (tempo), revelando a ideia de que a ligação espaço-temporal é basilar na obra, pois articula os acontecimentos no mundo dinâmico da narrativa. Tal característica é destacada por Álvaro Manuel Machado, citado por Kirsch (2004, p. 134), quando identifica, no "símbolo da cidade-espiral", a introdução do tempo no espaço, tornado móvel por tal união. Para Nitrini (2004, p. 45), "vida e literatura são movimento, e Lins soube bem interpretar isto em sua obra".

Esta estrutura é muito bem explicada por Modesto Carone (2004, p. 230) em *Avalovara*: *precisão e fantasia*, texto presente em *Osman Lins: o sopro da argila*. Carone afirma que as "dimensões do tempo e espaço" são embaralhadas pelo "sistema peculiar de compartimentação do fluxo narrativo, engendrado pela espiral sobre o quadrado". Então, separar o espaço-tempo no romance, experiência de "um gênero vertiginoso de conhecimento" (LINS, 1973, p. 287), paralisa ou esvazia seu mundo. Assim, mantemos a vertigem da união espaço-tempo, tornada mundo.

Cada tema, à medida que surge, adquire uma quantidade maior de linhas. Este crescimento, porém, não é aleatório, pois é "símile" da expansão cósmica, explicada pela Física moderna. Os temas crescem aproximadamente como uma progressão aritmética. Podemos considerar que, para as letras R, S, O, A e E, seguem a razão de dez. Na letra P, cujo tema é *O Relógio de Julius Heckethorn*, a progressão obedece à razão de doze. O tema da letra T, sobre Cecilia, segue a razão aritmética de vinte. Exceção destas regras é o tema da letra N. Como último fio da narrativa, indica a imperfeição humana diante do divino, como é visto nos tapetes orientais. Apresentamos uma tabela que auxilia a visualização da relação entre micronarrativa e quantidade de linhas:

TABELA 04: Relação entre micronarrativa e quantidade de linhas em *Avalovara* (1973).

Tema	quant. linhas	Tema	quant. Linhas	Tema	quant. linhas	Tema	quant. Linhas	Tema	quant. linhas	Tema	quant. Linhas	Tema	quant. linhas	Tema	quant. Linhas
R1	11	S1	10	O1	10	A1	10	T1	21	P1	12	E1	10	N1	10
R2	20	S2	21	O2	20	A2	20	T2	40	P2	24	E2	19	N2	171
R3	30	S3	30	O3	29	A3	29	T3	59	P3	36	E3	31	-	
R4	40	S4	40	O4	41	A4	38	T4	78	P4	48	E4	40	-	-
R5	49	S5	50	O5	48	A5	50	T5	96	P5	60	E5	49	-	-
R6	61	S6	59	O6	61	A6	61	T6	123	P6	72	E6	62	-	-
R7	73	S7	71	O7	69	A7	68	T7	139	P7	84	E7	72	-	-
R8	83	S8	78	O8	80	A8	80	T8	159	P8	96	E8	79	-	-
R9	88	S9	92	O9	93	A9	89	T9	182	P9	108	E9	88	-	-
R10	97	S10	98	O10	98	A10	98	T10	197	P10	120	E10	97	-	-
R11	111	-	-	O11	108	A11	107	T11	217	-	-	E11	111	-	-
R12	117	-	-	O12	118	A12	112	T12	238	-	-	E12	119	-	-
R13	129	-	-	O13	132	A13	130	T13	257	-	-	E13	127	-	-
R14	138	-	-	O14	140	A14	140	T14	278	-	-	E14	136	-	-
R15	147	-	-	O15	150	A15	148	T15	297	-	-	E15	147	-	-
R16	157	-	-	O16	161	A16	159	T16	315	-	-	E16	160	-	-
R17	168	-	-	O17	171	A17	169	T17	337	-	-	E17	166	-	-
R18	177	-	-	O18	181	A18	182	-		-	-	-	-	-	-
R19	189	-	-	O19	188	A19	188	-		-	-	-	-	-	-
R20	196	-	-	O20	197	A20	197	-	-	-	-	-	-	-	-
R21	207	-	-	O21	205	A21	214	-	-	-	-	-	-	-	-
R22	217	-	-	O22	216	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	O23	227	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	O24	239	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

Para adaptar as "limitadas" criações humanas à infinidade da espiral, o romance, inspirado nela, deve colocar-se num quadrado fechado: evocador "das janelas, das salas e das folhas de papel, espaço com limites preciosos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos" (LINS, 1973, p. 19). Ele é o "recinto, o âmbito do romance", e a espiral a

"força motriz", que converge para um determinado lugar e tempo. A passagem da espiral sobre os quadrados determinará o "retorno cíclico dos temas". Os giros da espiral são cada vez menores. Contudo, por uma necessidade de "simetria e de equilíbrio", o "construtor" amplia, em "progressão aritmética", o espaço concedido às ações, conforme o ritmo de "reaparecimentos" dos temas.

> A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, ao seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam. Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas (LINS, 1973, p. 19-20).

O narrador se refere às "formas poéticas" do concretismo? Considerando afirmativa tal referência, podemos entender o romance como um grande caligrama similar ao conceito espacial/expancionista einsteiniano. Noutro sentido, o escritor recusa-se a ordenar a narrativa com base na concepção vulgar de tempo (passado>presente>futuro)[75], recusa feita igualmente por Julius, ao preferir representar o tempo, em seu relógio, através de um mecanismo cujo funcionamento ocorre por pausa e cortes (LINS, 1973, p. 324). Lins ordenou a narrativa com base em uma temporalidade sempre presente[76], sobre a qual atua simultaneamente o futuro e o passado, num aperspectivismo narrativo. Na voz de [redacted], temos uma indicação disto:

> 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 instantes nos parecem, um destes comtemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras. Sob dúplice óptica vejo o mundo e falo com a boca dupla (LINS, 1973, p. 22).

Tentando nos manter nestas *rotas,* para atingir uma interpretação da obra, pretendemos contribuir para o diálogo teórico sobre o mundo romanesco a partir da análise das "chispas" e dos "demônios inesperados" produzidos pelo atrito das "palavras" osmanianas (LINS, 1973, p. 221).

---

[75] Lins (1976, p. 64) afirma que a recusa de seguir a opressão linear do tempo é uma questão que se destaca no século XX nas diversas artes.

[76] Barbosa (1980) afirma que a simultaneidade que Osman Lins emprega em *Nove, novena* corresponde a uma perspectiva espacial, fundada na moderna noção de tempo, "[...] cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialidade do elemento temporal" (Id. p. 143).

Não sendo representação direta dos espaços "reais" do escritor ou do leitor contemporâneo, o romance é a projeção de uma interpretativa ordenadora, ou de uma "reflexão criada" (LINS, 1976, p. 64) dos seus espaços, reestruturados narrativamente em mundo. As leituras acabam revelando, ao longo do tempo, novas estruturas no mundo romanesco, mas não só deste; modificam o mundo do autor, do leitor e, até mesmo, do não-leitor[77]. O mundo osmaniano, regido por uma ordem simbólica que almeja a totalidade cósmica, é, também, a habitação poética de seres-no-mundo-ficcional, cuja espacialidade pode ser compreendida através das tarefas diárias, dos encontros e os dos usos. Entendimento próximo apresenta Barbosa (1980, p. 142) quando afirma que *Nove, novena* é a formação de um "universo ficcional" composto por personagens, objetos, situações, tramas e significados interpretáveis pelo leitor.

A lida diária espacializa, molda e tece os espaços como uma "maneira de estar no mundo", mas nunca de forma quantitativa, física ou meramente geométrica (CERTEAU, 1998, p. 176). Portanto, *Avalovara* é um "mundo insólito", pela união entre o mítico e o histórico, que não busca verossimilhanças nem representação[78], como foi pontuado por muitos críticos europeus destacados por Kirsch (2004, p. 132-138).

Lins ordena narrativamente uma mundanidade ficcional entre sonho e realidade, habitada em especial por três mulheres – uma feita de cidades, outra, de pessoas e uma terceira composta de palavras –, que foge dos "estereótipos" de mulher, de espaço e de ornamento (FERREIRA, 2005, p. 33). Constrói artisticamente[79] não só o mundo de Abel, mas um modo de habitar próximo da habitação poética do leitor como ser-no-mundo, reconhecido por similitude. Daí advém a carga emocional que o romance induz no leitor. Num momento posterior, deixando a obra, o leitor volta (-se) para sua "realidade" e ela já não é mais a mesma, foi estruturada noutra ordem, agora composta por novas cidades, novas pessoas e novas palavras.

Analisar este mundo a partir dos conceitos de mundanidade, de Heidegger (2005), bem como de "acontecimento", de Romano (2012), torna necessário discernir que o pensamento

---

[77] O livro não se esgota pelo ato da leitura, conforme entende Lins. Heidegger afirma que a obra gera não só o artista, mas também os preservadores, "como o rio molda suas margens". Ela, então, guarda a possibilidade de fazer-vir-a-ser seus próprios intérpretes, em seu modo de interpretar (INWOOD, 2002, p. 09-10).

[78] O mesmo indica Barbosa (1980, p. 145) quando afirma que em *Nova, novena* não há um esforço em "reproduzir dados da realidade", antes há uma intenção de "tornar sensível um universo" poético.

[79] Para Nietzsche, "a arte é uma mentira, mas uma mentira vital, necessária, que equivale à verdade" (NUNES, 2007, p. 134).

destes filósofos está dirigido ao mundo[80] onde o "ser" vive fenomenologicamente, comumente chamado de "realidade", habitado poeticamente, segundo Heidegger (2013). Para Romano (2012), o mundo é entendido como um contexto articulado de sentidos e seus "acontecimentos" como aquilo que não pode ser datado, que apenas acontece, na intransitividade do verbo, ou seja, o iluminar do sol é acontecimento cujo verbo "iluminar" não necessita de qualquer transitividade para significar. O sol ilumina e o seu iluminar ocorre *per se*, sem causa direta, cujos efeitos explicam-se a partir de si. Diante dos acontecimentos ocorridos, o homem estabelece relações, as quais culminam na estruturação de um mundo, o qual se modifica profundamente a cada novo acontecimento.

Como não analisamos o mundo dos fenômenos, examinado por Heidegger (2005) e Romano (2012), mas o mundo numa obra literária, reflexo indireto, que subverte, enriquece ou explode os conceitos de mensurabilidade, verossimilhança e representação, é preciso reconhecer a diferença[81] entre eles. O mundo romanesco, cuja construção de sentidos e significações é um verdadeiro acontecimento não datável e não casual, revela-se como uma interpretação do habitar poético de um ser-no-mundo (escritor). Estruturado narrativamente, especializa infinitamente pela mediação[82] do leitor.

O caráter de acontecimento do mundo romanesco revela-se quando ocorre uma reestruturação pela interpretação (do leitor), dinamizada por quatro dimensões investigadas na pesquisa: 1) dimensão espácio-temporal vivida pelo escritor; 2) dimensão compreensiva interpretativa do escritor, que atua sobre a primeira; 3) dimensão estrutural das palavras no texto, que instabiliza as duas anteriores; 3) dimensão compreensiva interpretativa do leitor, que atua sobre as três anteriores. Portanto, seu nascimento e sua produção não podem ser datados, nem têm uma única causa ou efeito. O surgimento do mundo romanesco pela interpretação do leitor inaugura/expande o contexto de sua própria explicação, pois "se lê, perturbando o texto e acrescentando certo mistério à leitura" (LINS, 1973, p. 255), e isto ocorre porque todo "trecho impresso" está fora de lugar.

---

[80] Mundo é o conjunto do ente, "tudo o que há aí conjuntamente", marcado pelos infinitos possíveis, insondáveis. O homem, cotidianamente, "[...] encontra diante de si estes outros seres e a si mesmo em meio a estes outros entes". Perguntar sobre a formação do mundo é perguntar sobre o homem que somos e sobre as coisas que estão em relação a nós, pois o "homem é formador de mundo" (HEIDEGGER, 2003, p. 320-327).

[81] A distinção entre estes dois mundos foi tomada como pressuposto no estudo osmaniano sobre o espaço em Lima Barreto (LINS, 1976, p. 64). Também Alfonso Reyes reconhece diferenças entre o "funcionamento" da filosofia, ciência e literatura. Esta se ocupa do "suceder imaginário" integrado aos "elementos da realidade, único material de que dispomos para nossas criações" (TOLEDO, 1976, p. 275).

[82] Para Ricoeur (1990, p. 56), "interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto".

Outro ponto é importante considerar a partir da interpretação de *Avalovara:* que os sentidos do mundo romanesco são configurados pelo escritor e refigurados pelo leitor a partir, principalmente, do verbo e de sua transitividade[83]. Estes revelam as aproximações, os direcionamentos, o "ser-em" (mundo), o "ser-com" (encontros), o "ser-para-quê" (utensílios), dentre outros sentidos que especializam a narrativa. Para destacar a importância destes sentidos ("ser-em", "ser-com", "ser-para-quê") e da espacialidade, citamos uma passagem em que [redacted] assume a voz narrativa e diz:

> 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 látego, centro* e *espera, eu* e *vós, eu* e *eu.* [...]. *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 reflexos – sejam contemplados por alguém (LINS, 1973, p. 81. Grifos do autor).

Assim, no romance osmaniano, os verbos adquirem espacialidade potencial pela transitividade (complemento e adjuntos), elementos que marcam a singularidade cronotópica do texto. Por exemplo, o verbo "morrer" apresenta-se como um "novo relâmpago na sala", como um limite cruzado pelos amantes:

> [...] cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973, p. 413).

O narrador, Abel, não percebendo a sua própria morte, interpreta esta passagem como uma integração no tapete.

Outro exemplo de verbo que se expande, no romance, a partir da transitividade de sentido é o verbo "saltar", na alegoria do voo do peixe. O salto do peixe é uma transposição,

---

[83] As relações "indecompostas" entre sujeito e verbo, entendidas como as "pequenas partículas do material temático", são chamadas por Tomachevski (1976, p. 174) de "motivos": "a noite caiu"; "o herói morreu"; "uma carta chegou". Em nosso entendimento, estes motivos (ações) expandem-se por meio de seus complementos: "um som nasce: um zumbido e com ele o fluxo retorna, outros sons e o movimento" (LINS, 1973, p. 123); "Morre-se esmagado e morre-se exaltado" (1973, p. 253); "O sol, lunar, banha os frontões das casas e os vidros emitem reflexos pálidos" (1973, p. 327).

uma passagem de uma dimensão a outra, passagem que possibilita a visão de um "novo" mundo e a consequente reestruturação do "velho" mundo. Citamos, na voz narrativa da personagem [redacted]:

> Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ver visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1973, p. 49-50).

Avalovara matiza o caráter histórico ao mítico-simbólico, não só no mundo, mas, também, na composição corpórea das personagens, fato constatado por Damasceno Ferreira em seu artigo *As facetas da metalinguagem em Avalovara, de Osman Lins* (2009, p. 52). E como seria esta composição? Há três mulheres amadas por Abel. Uma tem o corpo feito de "cidades" (Roos), outra é feita de "pessoas" (Cecília) e a terceira feita de "palavras" ([redacted]). Esta última mulher, em sua representação gráfica ([redacted]), torna presente o silêncio no texto. Quando [redacted] narra ou quando [redacted] é narrada, a ausência de um nome chama a atenção para a 'palavra', para o silêncio que resta quando não temos a palavra nomeadora. Entretanto, silêncio não significa vazio, antes força irresistivelmente o nomear.

2. A QUADRIDIMENSIONALIDADE DO MUNDO NARRADO

> O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde uma coisa dá início à sua essência.
>
> Martin Heidegger

2.1 Do caráter não mensurável do mundo

Buscar interpretar o mundo romanesco a partir de uma visão meramente espacial, colocando as coisas em posições referenciadas, mensurar, distanciar objetos autônomos, identificar vetores é submeter a análise a uma concepção de espaço que pode ser aproximada do conceito de perspectiva[84]. Esta, nascida da valorização da visão de um sujeito sobre a realidade, encontra suas bases científicas com Descartes. O entendimento de que o espaço e o tempo, em sua autonomia, são seres compreensíveis em sua totalidade tornou possível situar e opor as artes em espaciais ou temporais. Uma obra que resulta desta visão é *Laocoonte* (1766), de Gotthold Efraim Lessing, a qual situa a pintura e a escultura, sendo estáticas, sob o domínio do espaço. A poesia e a música, por serem dinâmicas, estão sob o domínio do tempo (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 13; MENDILOW, 1972, p. 28).

Tal classificação seguiu a concepção vigente de espaço, posteriormente contestada por outras teorias. A Geometria forneceu as bases teóricas para a análise do espaço a partir de concepção plana. Mas, seu próprio desenvolvimento levou à comprovação de que existem muitos tipos de visões geométricas do espaço. O que iria culminar, tempos depois, na relatividade do espaço-tempo de Einstein, teoria que muito influenciou a arte do século XX.

Sobre a ligação da arte com as concepções de espaço, José Marcos Romão da Silva, ao estudar *A relação-espaço tempo na arte Cubista* (2004), afirma que, mediante a possibilidade de superação da "perspectiva" do "*quattrocento*", os cubistas realizaram uma "abordagem da relação espaço-tempo análoga à concepção espaço-tempo formulada por Einstein em 1905 em

---

[84] Palavra de origem latina, derivada de dois verbos, *perspecto* e *perspicio*, que deram origem à palavra *perspectivus*, que significa ver através de, olhar bem, olhar com atenção, olhar até o fim, examinar com cuidado e reconhecer claramente.

seus estudos sobre a relatividade" (SILVA, 2004, p. 05)[85]. Para Mendilow (1972, p. 06), "Bergson[86], Freud e Einstein", nos campos da Filosofia, Psicologia e Ciência, respectivamente, deram "um novo rumo ao pensamento contemporâneo".

Com os cubistas, houve a substituição da concepção tridimensional renascentista pela concepção quadridimensional do espaço[87]. Esta inovação decorreu da interpretação dos fundamentos da geometria não-euclidiana e da teoria da relatividade (SILVA, 2004, p. 19), que deu primazia à "extensão" (que representa o tempo como a possibilidade de muitas ordens, sem uma noção de causalidade) e à "reciprocidade", em que planos fragmentados sobrepõem-se e interpenetram-se. Apesar das relações mantidas, é preciso lembrar que a arte não se subordina totalmente às concepções científicas.

Resumidamente, percebemos que o espaço é um ser histórico e que sua história na arte é longa. Neste ponto, chegamos a Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998), o qual defende que, para além da ficção do panorama espacial geométrico ou geográfico, nossa relação com os espaços, com a cidade metafórica, remete a "maneiras de fazer", a experiências poéticas e míticas e a mobilidades opacas, num "conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso" (CERTEAU, 1998, p. 171-172). Gonçalves (2004, p. 33) chama a atenção para a impossibilidade de descrever lógica e absolutamente o mundo, pois nenhuma mensuração racional em particular pode, por si só, abranger o que o espaço é em sua totalidade.

Se o caráter histórico e relativo das concepções de espaço foi identificado por vários pensadores[88] (Heidegger, Bachelard, Foucault, Certeau, Wertheim, Jammer etc.), questionamo-nos: a) Como interpretar o mundo numa narrativa? b) Como analisá-lo, se em um romance não há espaços mensuráveis, objetos tocáveis, edificações de concreto, sujeitos

---

[85] Schollhammer (2007, p. 21-22) considera que as novas técnicas do cubismo, do expressionismo, do futurismo, do surrealismo influenciaram a literatura do século XX, ao apontar entendimentos sobre a relação do espaço-tempo. Técnicas que entendiam o caráter histórico dos conceitos de tempo e espaço.

[86] Henri Bergson (1859 – 1941), filósofo francês, escreveu os *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência, Matéria e memória*, *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*. Sua obra tem grande relevância para os estudos sobre cinema, literatura, neuropsicologia etc.

[87] "O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamariam visão simultaneísta – fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem" (SILVA, 2004, p.130).

[88] O "espaço (*Raum, Rum)* diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite [...] O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência [...] os espaços recebem sua essência dos lugares e não 'do' espaço" (HEIDEGGER, 2008, p. 134). Os lugares são entendidos como as construções, sendo dotados de "estâncias e circunstâncias". Uma ponte, um edifício, uma casa é um lugar.

racionais, vetores cartesianos, coisas isoladas? c) Como entender o papel da compreensão e da interpretação na estruturação deste mundo?

Para tentar responder estas questões, optamos pelos fundamentos da "mundanidade" heideggeriana, para a qual o *Dasein*[89] habita um espaço irredutível a uma localização simples. Na espacialidade da existência cotidiana, o ser se relaciona com o mundo[90] a partir dos encontros com os outros seres-no-mundo, na lida diária e dos usos das coisas, como utensílios (NUNES, 1986, p. 97). Estes encontros e usos são dotados de "significatividade", demonstrada nos modos de presença dos outros e no "como", no "para que", no "para quem" das coisas (SARAMAGO, 2008a, p. 43). Estes pressupostos contornam os fundamentos do plano espacial cartesiano, ocupado por um sujeito (ponto zero) que lança um olhar racional sobre os objetos isolados[91].

Para a Hermenêutica[92] da mundanidade, interessa, portanto, "o que é o mundo? Quem está/é no mundo? O que quer dizer ser-em?" (FRANCK, 1986, p. 49).

> Mundo não é simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjetal, ao qual estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica (HEIDEGGER, 1977, p. 35).

Mediante o exposto, já podemos vislumbrar que o mundo romanesco é estruturado por dimensões de caráter hermenêutico, as quais atuam possibilitando "mundanidades", que contestam os conceitos de representação, reprodução. Ao analisar o ser-no-mundo-ficcional,

---

[89] *Dasein* significa "o existir em cada caso particular, no aí, no 'estar sendo' de cada um" (SARAMAGO, 2008a, 29). Ele, não estando nem fora nem dentro, contribui para a configuração de lugares: "ele espacializa" através das ações cotidianas (Id. p. 32).

[90] "Onde quer que haja mundo, há aí a assunção de uma atitude em relação ao ente enquanto ente" (HEIDEGGER, 2003, p. 369). "O mundo é a abertura do ente enquanto tal na totalidade" (HEIDEGGER, 2003, p. 381).

[91] Lins (1976, p. 93), apoiado em Rosenfeld ([1969] 1996, p. 93), aponta que o narrador na prosa contemporânea não ocupa mais o ponto central, de onde olha o mundo à distância. A ontologia heideggeriana dissolve a "separação entre sujeito e objeto" (SARAMAGO, 2008a, p. 32).

[92] Inicialmente definida como a "arte de compreender, interpretar e julgar textos de outrem, de um modo geral, a Hermenêutica adquire no pensamento heideggeriano sentido específico: o ato de interpretar ultrapassa o âmbito estrito do texto e avança sobre a existência fática, pois busca entender as manifestações, os modos de ser dos entes, os fenômenos. Passa a ser uma fenomenologia hermenêutica (SARAMAGO, 2008a, p. 34-38).

os utensílios, a totalidade conjuntural (espacializada pelos encontros e usos), colocamos em movimento estas dimensões. Para Heidegger (2003, p. 394-395), os sentidos de um enunciado ("o quadro está mal posicionado") são construídos a partir da totalidade previamente aberta pelo ambiente onde a coisa está relacionada objetivamente (presença cotidiana). Pressupõem a compreensão da função de uma sala de universidade e de seu quadro: para escrever; para ser visto pelos alunos[93]. Percebemos que os sentidos partem sempre de uma totalidade, muitas vezes implícita, o que faz com que o olhar sobre a existência (ficcional) deva partir do seu meio e não de fora.

Um exemplo relevante no que diz respeito à totalidade que envolve as coisas em *Avalovara* é o almoço de comemoração do aniversário da mãe de Abel, quando se reúnem alguns de seus irmãos e se destaca a ausência de outros. Em torno desta mesa, há rememorações de eventos trágicos da vida de todos, conflitos internos, inúmeras linhas de tensão que sustentam de maneira muito frágil a conjunção dramática da cena. A mesa não serve meramente como objeto. Sua importância reside na função de reunir, alimentar-se, comemorar, conversar, estar diante e com os outros. Estas ações, típicas deste evento, temporalizam e espacializam o ambiente.

Outro exemplo: o "cais em T" de *Avalovara* é considerado um ambiente regido por um "ritmo preciso e claro", uma simetria que o acaso nunca oferece e que se torna mais tensa pelos "leves desequilíbrios existentes". Abel e [redacted] observam e esperam "definir-se" o "evento", já em elaboração numa "disposição caprichosa", estruturada pelos "fios" e "nós sempre emaranhados das coisas". Este ambiente apresenta um "nexo" evocador das "narrativas" (LINS, 1973, p. 83). A chegada de um veículo com crianças e de um casal numa bicicleta desconjunta, como emissários do acaso, o "vívido equilíbrio de forças", que une pescadores, postes, lâmpadas e pedras, presentes do cais (LINS, 1973, p. 124). Podemos, a partir da narrativa, concluir que a ordem é uma interpretação da conjunção dos fios e dos nós que ligam as coisas no cais; e que o desequilíbrio deste ambiente ocorre pela intromissão de elementos externos e inesperados: veículo, crianças e ciclista.

Para Lins (1969, p. 26), a obra literária, "sem renegar as heranças recebidas", não deve ser um decalque de seus modelos. Deve, sobretudo, opor-se a eles, assim como opomos a "impertinência" de nossa interpretação a tudo o que nos cerca. Ao que parece, não é

[93] A compreensão de uma coisa no mundo da obra deve considerar as múltiplas relações de co-pertencimento que tecem a presença desta coisa na obra.

improcedente atribuir à *Avalovara* o caráter de "mapa". Conforme o conceito de Deleuze & Guatarri (1995, p. 21),

> [...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.

O mundo ficcional se espacializa pelo agir cotidiano, pelos fios e nós que ligam coisas e seres. Isto encontra base no pensamento de Certeau (1998, p. 177-187), que compreende o ato de caminhar como apropriação de uma topografia e realização do lugar. Tal ato implica formas de movimento ou "errâncias semânticas" que tornam os lugares presentes, descontínuos e fáticos. Ocorre que a "prática do espaço", indissociável do "lugar sonhado", entrega-se também a polissemias de uma "geografia segunda, poética", na qual ocorrem os "encontros imaginários[94]" (1988, p. 185). Para o Certeau (1998, p. 188), no "espaço estruturado do texto" são produzidas "possibilidades de passagens a outras paisagens"[95], o que se aproxima do conceito de "heterotopia" de Foucault.

Voltando às questões sobre a mundanidade[96], desenvolvidas por Heidegger (2005), destacamos que, para descrever fenomenologicamente o mundo, é necessário descrever o mundo cotidiano e familiar ao *Dasein* (FRANCK, 1986, p. 50). E isto ocorre a partir de quatro sentidos: ôntico-categorial, ontológico-categorial, ôntico-existencial e ontológico-existencial. Mesmo não havendo espaço-tempo para aprofundar estas questões, pela proximidade, destacamos os dois últimos sentidos, que indicam, respectivamente: 1) o mundo familiar do ser-no-mundo, com todas as suas relações, forças e "significatividades" (SARAMAGO, 2008a, p. 46); 2) a compreensão prévia de mundo que norteia a interpretação dos acontecimentos.

---

[94] Id. p. 185.

[95] Assim, o "lugar palimpsesto" da "*Place de la Concorde* não existe é uma ideia" (MALAPARTE apud CERTEAU, 1998, p. 186). Em nosso entendimento, neste lugar palimpsesto, a personagem ficcional se realiza através do que Certeau (1998, p. 190) chama de "práticas do espaço" em suas "invenções".

[96] Ao considerar o "caráter do mundo descoberto como disponibilidade dos utensílios", Heidegger assume postura anterior ao platonismo (NUNES, 1986, p. 234), corrente que originou a "destituição da vida pela verdade, do sensível pelo transcendente metafísico". Outro que se insurge contra as ideias platônicas, Nietzsche, em seu "platonismo invertido", buscou a opacidade ao subverter a oposição entre mundo superior das ideias, considerado verdadeiro, e o mundo inferior sensível, ilusório (NUNES, 1986, p. 235; NUNES, 2007, p. 134). Para ele, estes mundos existem interligados, e se caso tentássemos simplesmente dar ênfase ou abolir um dos dois, isso acabaria abolindo ou enfatizando o outro. Nunes (1986, p. 236) identifica em Nietzsche uma restituição da arte em seu papel de liberação da vontade contra o saber teórico, pois, "nada pode tão sinceramente quanto a criação artística [...] opor-se, de forma enérgica, à regência da verdade imutável" (Id, p. 236 Ibid).

O mundo, onde o ser-no-mundo encontra os entes mais próximos, tem uma "mundanidade" própria, chamada "mundo circundante". A compreensão que se tem dele antecede a interpretação mensurável do "espaço". Assim, o "espaço" só tem ser no "mundo". Mundo "onde todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza" (FRANCK, 1986, p. 51; HEIDEGGER, 1977, p. 35). Utilizando este sentido, devemos analisar o caráter familiar de cada região, lugar, paragem, que compõem o romance. O ser-no-mundo-ficcional habita poeticamente as palavras, cujas possibilidades dependem da conversa interpretativa entre texto e leitor. Esta conversa ocorre conforme as temporalidades e as espacialidades que atuam na estruturação do mundo romanesco.

A ontologia cartesiana compreende o mundo a partir da ideia de *res extensa*, diferenciada em *res cogitans* e *res corpórea*, respectivamente, "substâncias" das ideias e "substância" dos corpos. A *res corpórea* funda-se na extensão (comprimento, largura e altura). Descartes passa então a interpretar o mundo a partir de uma "imagem mecanicista", cujo "universo consistia de matéria em movimento através do espaço infinito em conformidade com as leis matemáticas estritas" (WERTHEIM, 2011, p. 108). Heidegger (2005, p. 148) contesta a análise de Descartes[97], pois ela deixa de compreender ontologicamente três elementos: a espacialidade do mundo; a espacialidade dos entes que vêm ao encontro no mundo circundante; e a espacialidade do *Daisen*.

Franck (1986, p. 100), apoiado em Heidegger, diz que compreendemos nosso lugar a partir de uma coexistência familiar e preocupada, porquanto habitamos no mundo como um estar-em-casa. O mundo mais próximo da "pré-sença" cotidiana é o mundo circundante público, doméstico e próprio. É a partir dele que o *Dasein* inicialmente se compreende (FRANCK, 1986, p. 26). Compreensão que nega a possibilidade de sermos objeto de nós mesmos, nosso isolamento das coisas, a essencialidade do conhecimento adquirido neste ilusório isolamento. Estas negativas sugerem a impossibilidade de estudar as coisas que compõem uma ambientação ficcional como objetos isolados, sem considerar as relações a partir das quais elas adquirem funções no mundo romanesco (LINS, 1976, p. 95).

---

[97] Bachelard (2010, p. 68-79) alerta que, a despeito da crescente exatidão das "grandezas físicas", o espaço nasce de determinações "imaginadas", pois não se encontra o espaço, "é preciso sempre construí-lo". Em sua ideia, o espaço não pode ficar indiferente, abandonado à medida e "reflexão do geômetra", pois é resultante do que se abdica e do que se retém da experiência (BACHELARD, 1978, p. 196).

Não podemos desconsiderar, outrossim, que a obra literária absorve inicialmente as familiaridades do contexto circundante, público, doméstico e próprio do escritor, como ser-no-mundo. Os produtos derivados de sua interpretação, transformados em similitudes pelas palavras, ajudam a familiarizar o mundo circundante ficcional, ambientando os lugares, direcionando as personagens e os utensílios.

No entanto, a compreensão do escritor é inapreensível em sua totalidade até mesmo para ele. Destrinchar os espaços ocupados pelo escritor, buscando simplesmente dados referenciais diretos ou semelhanças, não fornece verdades à interpretação do mundo romanesco. Esta tentativa se depara com incontáveis impossibilidades hermenêuticas, pois os espaços percorridos pelo escritor atualmente possuem outra mundanidade de usos e encontros.

Para Gadamer (1997, p. 658-661), a experiência linguística do mundo, o ato de "falar não significa, de maneira alguma, tornar as coisas disponíveis e calculáveis"[98], pois as palavras não copiam os significantes do ente. Heidegger (2008, p. 144-150) defende que, para compreender o que é uma "jarra", é necessário ir além do fato de ser um receptáculo de argila fabricado por um oleiro. Uma jarra como um "subsistente" é um "lugar de "'reunião' de gestos" situados entre "o céu e a terra", que tem uma consistência, um dentro, um fora, vazio ou cheio. Na ritualística destes gestos, é descoberto "um significado para a existência" que induz uma familiaridade, descoberta pelo ato de doar água da jarra, e que remete à fonte; ao céu, de onde vem a chuva; à terra, que abriga a água, e ao lugar de onde jorra a água.

A partir do que foi colocado até o presente momento, algumas interpretações surgem: o mundo romanesco não representa ou reproduz, simplesmente, o espaço externo (físico-geométrico); ele é composto por "heterotopias" que, ao mesmo tempo, representam, contestam e invertem os espaços reais; a palavra literária, ambígua e dinâmica, oferece uma "similitude" da coisa real, pois acrescenta diferenças.

Sob a camada do texto, podemos encontrar um vasto mundo heterotópico, cujos movimentos, velocidades, sons, odores, texturas, matizes são reconhecidos pelas familiaridades que apoiam nossas interpretações, sempre tomados como significações. Não valorizar somente o "visível" no mundo romanesco é um caminho nesta pesquisa, pois a ambientação se espacializa por tudo que a familiaridade torna presente.

---

[98] O narrador do conto *O homem no umbral*, presente n´*O Aleph,* de Jorge Luiz Borges, ao iniciar o relato de suas aventuras, afirma: "A geografia exata dos fatos que vou relatar tem pouca importância" (BORGES, 2008, p. 129). Tal passagem, tomada como exemplo, reitera a desnecessária semelhança geométrica e geográfica na construção de um espaço ficcional habitável.

Para melhor entender, relembramos o "Mito da caverna", de Platão. O mito apresenta um caminho que pode ser interpretado como produção de uma circunvisão: dirigindo-se para a saída da caverna, num ponto intermediário, o prisioneiro vê, ao mesmo tempo, "objetos mais reais" e sombras projetadas. Em sua confusão, ele atribui mais realidade às sombras do que aos objetos que as produzem. Fora da caverna, ele passa por seis etapas: 1) discerne as sombras; 2) depois, as imagens dos homens e dos outros seres refletidas nas águas; 3) contempla os astros durante a noite; 4) vê o sol refletido nas águas e nos outros objetos; 5) vê o sol em seu próprio lugar; 6) por último, interpretando a "natureza" e o sol, passa a atribuir a este astro um poder ordenador no "mundo". Num último momento, o prisioneiro retorna para a "primeira morada", onde estão os "companheiros de escravidão", dos quais nunca se afastou. Seu objetivo é narrar uma ordem interpretada: o sol comanda o mundo[99].

Para Nunes (1986, p. 217), o prisioneiro, fora ou dentro da caverna, realiza o mesmo esforço para adaptar-se à luz, abundante ou escassa. Percebemos que a circunvisão se estrutura pelas ordenações e relações que aproximam o sol, a água, o céu, as coisas, os seres, a caverna, o exterior, o interior, os prisioneiros e o liberto, a luz e as sombras. Isto indica que não há dentro nem fora essencial quando se fala em interpretação[100].

A formação desta circunvisão pode ser aproximada da alegoria osmaniana do salto do peixe. Nela, um peixe, imerso em seu mundo, num certo momento realiza um salto. Neste salto, vê uma ilha, com árvores e montanhas; sobre montanhas, animais (LINS 1973, p. 28). Mas o salto é curto. Logo o peixe retorna ao seu mundo aquático, que já não é o mesmo, pois engloba o familiar, o visto sobre as águas, a montanha, as cabras, a ilha, o mar, o céu, a profundeza, o ser do peixe, seu devir pássaro, o ar e a água, as aves marinhas, o calor da luz, etc. Nestas alegorias, destaca-se menos a dialética entre dois mundos do que a produção de uma circunvisão diversa.

A partir destes dois exemplos, podemos entender que cada ser assimila o tempo, o espaço, a presenta dos outros e a presença das coisas de maneira diferente, correspondente a cada circunvisão. Isto aponta, de certo modo[101], para o que Bakhtin (1988) chama de

---

[99] Em *Construir, habitar, pensar*, Heidegger (2008, p. 130) apresenta o habitar no sentido de acolhimento do céu como céu, do sol e da lua e das estrelas em sua peregrinação, das estações do ano em sua bênção ou rigor, da noite e do dia, de Deus como Deus e da condição do homem como mortal.

[100] "O sentimento poético, em suas expressões metafóricas, manifesta a indistinção do interior e do exterior", o que para Ricoeur (2000, p. 375) coloca em dúvida a essencialidade da oposição entre objetividade e subjetividade.

[101] A circunvisão é uma interpretação de um ser, como ser-no-mundo (individual). O conceito de Bakhtin (1988) considera a cronotopia como uma "etapa histórica" cuja estruturação é interpretada por uma coletividade.

cronótopo[102] que, em literatura, é a "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas" (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Para Bakhtin (1988), a fusão do tempo-espaço numa obra literária forma um todo compreensível e concreto, no qual o tempo torna-se visível e o espaço penetra no enredo, sendo um medido pelo outro. O cronótopo é uma categoria "conteudístico-formal", que determina a imagem do espaço, do tempo e do indivíduo. Em *Avalovara*, destacamos o "motivo do encontro", o que nos remete à união espaço-tempo, aludido por Bakhtin (1988, p. 222), quando fala sobre o romance de aventura grego, de seus encontros simbólicos[103].

Se, para Heidegger (2005), os encontros e os usos na lida diária espacializam o mundo, para Bakhtin (1988, p. 223), eles têm grande importância na literatura, pois formam o enredo e o "*epos*" do romance. Neste sentido, as dimensões que atuam na estruturação do mundo romanesco podem se aproximar dos conceitos bakhtinianos: 1) cronótopo vivido pelo escritor quando da escritura do romance; 2) cronótopo resultante da compreensão e da interpretação do escritor; 3) cronótopo conteúdistico-formal do texto escrito; 4) cronótopo resultante da compreensão e da interpretação do leitor.

Estas dimensões cronotópicas possibilitam ou interditam certas interpretações do mundo ficcional, instabilizado pela dinâmica das palavras, dos usos e dos encontros. Nesse sentido, é fundamental considerar a importância dos verbos e de seu complemento para a estruturação do mundo romanesco. Estes circunscrevem os modos de encontro (ser-em, ser-com) e de uso (ser-para), localizando, especializando e dinamizando a narrativa. A importância do verbo é identificada por Heidegger (2003, p. 367-368), quando, analisando o pensamento de Aristóteles, afirma que o verbo tem "concomitantemente em vista o tempo" e, nesta significação, sempre está "ligado a algo, de que trata o discurso, a um ente". Este ente é indicado pelo substantivo (sujeito do discurso) que "é um significar sem tempo". Estando todo posicionamento [do "ente"] ligado ao tempo, o verbo é uma "palavra temporal" (*Zeitwort)* que coloca o "ser-no-tempo". Em *Avalovara,* destacam-se os verbos que dinamizam e temporalizam os ambientes.

---

[102] Significa "tempo-espaço". Este termo advém da teoria da relatividade de Einstein. Mesmo assim, o fundamento físico deste termo não interessa à Bakhtin, como não interessam a esta pesquisa os fundamentos geométricos ou geográficos do termo espaço. Assimilando o "tempo-espaço", o conceito de "mundo" não está afastado do conceito de cronótopo.

[103] Tomamos como alegóricos os encontros de *Avalovara*, considerados como uma alegoria do romance. Esta interpretação toma cada personagem não como "pessoas", mas como elementos estruturais da narrativa: Roos-espaço; Cecília-pessoa-fala; [redacted] -palavra-escrita.

Assim, para analisar o mundo romanesco, considerando sua quadridimensionalidade, é fundamental considerar não só os substantivos, mas também os elementos que introduzem o tempo na narrativa: os verbos e seus complementos, pontuação e estrutura. Isto se deve porque o escritor pernambucano deixa as marcas de sua interpretação de mundo em todo o texto: substantivos, verbos, complementos, até mesmo a pontuação e a estrutura visual do texto compreende sua circunvisão de mundo. Um exemplo da estruturação visual do texto é a descrição feita por Abel de fotografias antigas, vistas na casa das senhoras Hermelinda e Hermenilda. Estas fotografias encontram-se roídas por traças e, no texto, percebemos as falhas pela ausência de letras no enunciado. Vejamos como ocorre:

> Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da primeira comunhão. Homens de **c éu** e **bengal** , lado a lado, uma **pe na** estendida e o **o har** distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, **otovel** apoiado numa **esa** de **és etorcidos**; fechando graciosamente um **leq** entre as **ãos**; moças de meias **n gras** e longos **vesti** claros, grande **ç** branco nos cabelos, sustendo um livro com uma **frol** entre as páginas e os **o os** voltados para mim; outras em meio a pedras e **almeiras** reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; **famí s** reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de **al** vestidos de **mar** , segurando um **ar** ... (LINS, 1973, p. 102, grifo nosso).

Esta estruturação abre novas possibilidades à narrativa, pois, dispensando o auxílio da imagem, o escritor valoriza a espacialidade da palavra, oferecendo ao leitor a visualidade das fotografias vistas por Abel. Assim, o texto escrito serve de suporte para apresentar a visão da personagem e do meio através do qual o escritor fixa sua concepção de linguagem e de mundo.

Paradoxalmente, quando o escritor estrutura (registra)[104] uma circunvisão de mundo numa narrativa (após o curto instante do salto), inicia-se o desaparecimento da circunvisão do mundo narrado. Porém, este desaparecimento nunca é total, pois resta o texto e sua "coerência" discursiva, através e sobre o qual ascende a interpretação do leitor: ocorre um novo salto do peixe.

[104] O registro marca o desaparecimento, pois é através dele que podemos comparar um antes e um depois. Sem registro, não há história.

2.2 O texto escrito e a conversa com o mundo

Ricoeur (1994, p. 293-294), em *Tempo da história e destino do acontecimento*, analisa a importância da "temporalidade própria da narrativa" para a constituição do tempo histórico. Partindo do conceito de "acontecimento" dos historiadores, entende os acontecimentos como sendo, ao mesmo tempo, "[...] singulares e típicos, contingentes e esperados, desviantes e tributários de paradigmas" (RICOEUR, 1994, p. 295). O autor apresenta duas citações do texto[105] analisado por Fernand Braudel, em *Escritos sobre história*, que interessam ao presente trabalho: "não são os espaços geográficos que fazem a história, mas os homens, senhores ou inventores desses espaços"; e "não é a água que liga as regiões do Mediterrâneo, mas os povos do mar" (RICOEUR, 1994, p. 298).

Não adentrando no problemático conceito de "verdade" heideggeriano, apresentamos um verso do poeta Hölderlin, destacado por Heidegger, ao falar sobre o poder inaugurador da palavra poética: "[...] poeticamente o homem habita esta terra"[106]. No fim da estrofe, o poeta pergunta: "Existe sobre a terra uma medida?". Ele responde: "Não há nenhuma" (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2008, p. 168 - 171).

Considerando esta falta de medida, devemos sempre perguntar: que concepção de espaço está por trás das perguntas sobre espaço romanesco? Se o ser-no-mundo habita a terra poeticamente, é possível atribuir um modo diferente de habitar ao ser-no-mundo-ficcional[107]?

Destarte, precisamos entender como se estrutura, num estudo hermenêutico, o elemento primordial: a "pergunta". Para tal, partiremos do texto de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (1997), que define a "pergunta" como "modo peculiar de realização da experiência hermenêutica" (GADAMER, 1997, p. 534). Heidegger (2005, p. 94-95) considera a "pergunta" como um dos modos de ser da ocupação no mundo, também definidos pelas ações de "empreender, impor, pesquisar, considerar, discutir, determinar [...]", bem como renunciar ou omitir.

Analisando *A primazia hermenêutica da pergunta*[108], Gadamer afirma que em toda experiência há a pressuposição de uma estrutura da pergunta, que parte da abertura de que

---

[105] O texto analisado por Braudel é *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na época de Felipe II* (1976).
[106] Em outras obras, são apresentadas outras traduções para este verso: "é poeticamente que o homem habita a terra" (HEIDEGGER apud NUNES, 2007, p. 158); "[...] poeticamente habita o homem sobre a terra" (HEIDEGGER, 2013, p. 52).
[107] "A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém" (HEIDEGGER, 1977, p. 36).

algo é "assim ou de outro modo". Tendo uma dada circunvisão, um dado sentido[109], a "pergunta" tem dois movimentos: orienta sua respectiva resposta que, para ser adequada, deve tornar-se obediente àquele sentido e colocar o examinado numa certa perspectiva.

Identificar as questões que o texto acende implica, também, indicar o que dele não se ilumina. Tal movimento duplo não permite arbitrariedades na interpretação. Mas, elaborar perguntas não é "provar nada"[110]; é, principalmente, "provar possibilidades" (GADAMER, 1997, p. 551), advogar em prol de algo[111]. Lins (1979, p. 250), ao tratar sobre a "interpretação", em *Rainha dos cárceres da Grécia*[112](2005), e em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976, p. 67), considera que toda interpretação de uma obra é apenas uma possibilidade.

A "pergunta" fala muito sobre os pressupostos do próprio questionador, porquanto indica a motivação e o sentido da interpretação, cuja parcialidade destaca um dos aspectos da coisa (GADAMER, 1997, p. 683). Sendo o "espaço romanesco" o questionado, as perguntas estruturadas revelam o direcionamento prévio do tema: 1) se o intérprete opta, ao analisar a palavra poética, pelo viés da "semelhança", da representação, da verossimilhança[113], se defende a sua racionalidade e imparcialidade, se a palavra é tomada como simples indicador do exterior etc.; 2) ou se entende a narrativa como ordenadora de um mundo, se considera a palavra submetida a uma parcialidade interpretativa, se busca interpretar as relações e linhas de força a partir da mundanidade constituída na obra.

Benedito Nunes, em *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético* (2007), esclarece que a regra da interpretação no círculo hermenêutico - "é a obra de arte que deve dizer-nos o que é a arte, e é a arte que nos deve ensinar o que é essência da obra" (NUNES, 2007, p. 93-94) - não corresponde a um ciclo vicioso, desde que haja no círculo hermenêutico uma possibilidade positiva de conhecimento: a interpretação deve entender que sua tarefa é, antes

---

[108] A constatação da primazia da pergunta, segundo Gadamer, tem suas raízes no pensamento grego, na Metafísica, na teoria da demonstração e da conclusão de Aristóteles, em *Parmênides*, de Platão e Sócrates. (GADAMER, 1997, p. 539) Todo perguntar pressupõe, na liberdade, uma não compreensão determinada que torna a pergunta direcionada e consciente.

[109] "A direção prévia de todo buscar vem do que se busca" (NUNES, 1986, p. 79). "O desenvolvimento da compreensão parte de um referencial que se tem (*Vorhabe*), e explicita-se em conceitos prévios (*Vorgriff*)" (NUNES, 1986, p. 101). "O sentido é armação formal da compreensibilidade de algo que o discurso articula, toda proposição tem por base uma interpretação subjacente", é aquilo em se ancora a compreensão de algo (NUNES, 1986, p. 176; NUNES, 2007, p. 66).

[110] "Toda prova vem depois de se tomar como base pressupostos" (HEIDEGGER, 2008, p. 173).

[111] Id. p. 574.

[112] Entrevista concedida a Esdras do Nascimento, do Jornal de Brasília, em 1977.

[113] Para Tomachevski (1976, p. 186-190), a busca por realismo na obra artística corresponde a uma ilusão.

de tudo, não se limitar a qualquer posição, visão ou concepção prévias sobre a obra. Isto está presente no pensamento de Paul Ricoeur (1990, p. 37). Para fornecer novos conhecimentos, o ciclo deve abrir-se em espiral, cujo desenvolvimento, no espaço-tempo, leva sempre a novos pontos, que vêm do infinito e seguem para o infinito[114]. A espiral osmaniana representa bem este crescimento (LINS, 1973, p. 16).

"A arte de perguntar é a arte de continuar perguntando". Tal ideia remete ao caráter de conversa hermenêutica, que só se realiza pelo diálogo entre o intérprete e o texto (GADAMER, 1997, p. 540-565). Os textos (escritos) são "manifestações vitais fixadas duradouramente" por alguém. Contudo, a obra não nos fala como um "Tu", como nos fala uma pessoa: seu discurso[115] necessita da interpretação e da compreensão do leitor para realizar-se[116]. A conversa hermenêutica deve permitir que o texto diga algo por si, pois ele está no centro da relação entre "escritor *e* leitor".

Nesses termos, é impossível fechar o "horizonte de sentido" de um texto, porquanto, inserido numa continuação do acontecer hermenêutico, é atualizado pelo ato interpretativo, situado da finitude histórica da compreensão de cada leitor, em cada momento (GADAMER, 1997, p. 549; p. 575; FRANCK, 1986, p. 33). Esta abertura histórica é um estar-projetado[117] para as possibilidades futuras de si mesmo, condição de insubordinação às intensões do escritor, e de insubordinação às interpretações anteriores de um mesmo leitor, pois novas leituras, em épocas diferentes, sob condições diferentes, produzem novas interpretações.

Diante das aberturas do texto, somos questionados e direcionados, num primeiro momento, por respostas ainda pouco claras ou desfocadas; páginas depois, iniciamos a estruturação de questões que podem clarear os caminhos. Estas interrogações, as quais o texto responderá certamente – não importando se para felicidade ou para desânimo do intérprete –, devem, excedendo a mera reconstrução ou paráfrase, possibilitar novos sentidos ao texto, ao autor e ao leitor.

---

[114] Ricoeur defende que o ciclo hermenêutico está mais próximo do conceito de espiral (1994, p. 112): "espiral sem fim que faz a mediação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente".

[115] Precisamos entender que o discurso não é a "unidade interna das ideias preparadas no pensamento e transferidas à linguagem", antes é nele que a linguagem começa (NUNES, 1986, p. 194) e por meio dele que as coisas aparecem (NUNES, 2007, p. 121).

[116] Id. p. 555.

[117] O projetar, como desvelamento de possibilidades, pressupõe uma "totalidade" limitada. Ele abre a diferença entre o ser e o ente, ao mesmo tempo em que leva e continua levando o projetante para longe de si. É um colocar em suspenso e desentranhar a dimensão do possível, através do simultâneo "ligar e cindir". "No projeto vige o mundo" (HEIDEGGER, 2003, p. 416-418).

Inicialmente projetamos uma topoanálise, mas, com o desenvolver da pesquisa e das releituras, a obra tratou de rejeitar este direcionamento e as perguntas estruturadas a partir desta fundamentação[118]. Tal impossibilidade se explica pelo fato de que o mundo em *Avalovara*, os lugares, os corpos e a ambientação se constituem num hibridismo de elementos geométricos, históricos, simbólicos, alegóricos (situados para além da realidade).

Perguntamos: a cidade de São Paulo que forma o mundo do romance é uma representação de São Paulo, cidade brasileira? O Recife da obra é Recife de Pernambuco? O Martinelli de *Avalovara* é o mesmo edifício Martinelli de São Paulo? Percebemos, entretanto, que na obra, da primeira página à última, seus substantivos não são representações, não reproduzem, antes introduzem diferenças nas coisas. Cada elemento dispõe-se num contexto articulado de sentidos[119], estruturado também pelos verbos e complementos, encontros, usos, velocidades, ritmos e relações.

As mulheres amadas por Abel são representações de mulheres amadas pelo escritor em vida? Abel representa o escritor em sua busca pelo romance? Como interpretar o corpo feito de palavras de [redacted]? O corpo feito de pessoas de Cecília? Como explicar, a partir da realidade, o corpo feito de cidades de Roos? A obra parece responder que este narrador não é uma consciência, não conhece a "verdade" sobre o mundo e sobre as coisas, antes produz diferenças. Cada personagem existe numa mundanidade particularizada pelos verbos e seus complementos. Caracterizam e são caracterizadas pelos encontros, pelos usos e pela ambientação. Elas tanto espacializam quanto são especializadas por suas regiões.

Diante de tal problema, interpretamos a obra como uma "heterotopia", constituída por inúmeras heterotopias, e cada palavra (Martinelli) como uma "similitude" de seu homônimo na realidade (edifício Martinelli). Para Foucault (1988, p. 60), a similitude se "[...] desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam[120] de pequenas diferenças

---

[118] A postura cartesiana de algumas correntes topoanalíticas, baseadas na relação sujeito X objeto e numa concepção extensiva do espaço não permite, nesta pesquisa, uma conversa relacionada com o mundo híbrido da obra.

[119] Para Heidegger (2003, p. 400), o "mundo" é um "momento estrutural" totalizado pela integração entre coisas e seres.

[120] Para Aristóteles, a "significação [...] é o significar em acréscimo" (HEIDEGGER, 2003, p. 372).

em pequenas diferenças". Tal propagação, indicada pelo caráter hermenêutico da palavra escrita, atua sobre o mundo da obra[121] como um todo.

Nesta "heterotopologia", optamos pelo conceito heideggeriano de mundanidade, cuja espacialidade se dá pelos encontros e usos na existência cotidiana. Esta é decorrente de uma circunvisão totalizante que direciona e aproxima cada ser e coisa. De certo modo, o conceito de "mundanidade" se coaduna com o conceito de "cronotopia" de Bakhtin (1988), pois mantém inseparável o espaço-tempo. Em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003, p. 225), no tocante à temática "O espaço e o tempo", da passagem do tempo cíclico para o histórico, Bakhtin (2003) indica duas capacidades formadoras da existência histórica: ver e ler o "tempo no todo espacial do mundo"; e "perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento". O homem, unindo o percebido e o pensado, capta, simultaneamente, o tempo nos movimentos naturais, nos costumes, nas ideias, no trabalho, em suas criações arquitetônicas, artísticas e sociais.

A linguagem é a existência, a partir da qual o ser se compreende, compreende o que e quem está próximo. Ela intermedeia as relações entretidas com as coisas. Assim, para Heidegger (2005, p. 19-21), a linguagem não é só o caminho por onde trilha toda forma de pensar; ela é a casa do ser, que se realiza a partir de um esquema fundamental de origem espacial, temporal e gestual, mediante o qual podemos dar expressão à existência.

O mundo, para o homem, é "um universo cheio de coisas[122] a perceber, de caminhos a percorrer, de trabalhos a cumprir, de obras a realizar", onde ele nasce, ama, vive, morre, diariamente (HEIDEGGER, 2005, p. 19; HEIDEGGER, 2008, p. 130). Para interpretarmos o mundo e nosso lugar nele, é preciso analisar "cada modo de existência". Nesse diapasão, podemos entender que o mundo de uma obra está condicionado ao modo como interpretamos nossa existência e a dos outros. O texto tem sentidos porque se abre ao leitor a partir de certa relação de pertença, que possibilita e direciona sua interpretação. Não encontramos, no

---

[121] Tomando de empréstimo alguns pensamentos de Paul Ricoeur (2000, p. 337-338), podemos afirmar que "[...] não nos contentamos apenas com a estrutura da obra, pressupomos um mundo da obra", que é sua "denotação de segunda ordem", pois o interpretar, na hermenêutica, dirige-se "ao mundo desvelado diante da obra". E este desvelar de mundo só ocorre pela suspensão da referencia direta do discurso descritivo, defendido na ambientação osmaniana. A função da poesia é fazer nascer um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir.

[122] "As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas" (ROSA apud NUNES, 1986, p. 264). Referência a *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

diálogo com a obra, o "sentido" do texto, a intensão do autor, a verossimilhança ou a representação, antes um de seus modos possíveis.

Segundo Nunes (1986, p. 174-175), a "articulação significacional" da "compreensibilidade" do ser-no-mundo em sua "disposição" torna o ente manifesto através de um dizer de certa maneira, para certo alguém, numa certa disposição de ânimo. Assim, ele é um evento[123] realizado temporalmente por alguém, que se refere a "um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar" (RICOEUR, 1990, p. 46). A literatura busca lembrar ou criar proximidades entre as coisas, com o objetivo de comunicar as possiblidades do mundo, o que só ocorre através da suspenção do uso corrente e ordinário da linguagem.

A linguagem "é um aceno de uma lembrança a recuperar" que, diferente do pensar científico, aflora no ato poético. A linguagem como poesia[124] é o meio em que um povo poetiza a "fábula do mundo e da terra" e o seu ser. É pela língua e por um grande poema que um povo entra na história[125] (HEIDEGGER, 1977, p. 59; NUNES, 2007, p. 19; NUNES, 1986, p. 261). Este grande poema registra um modo de compreensão, o qual oferece a marca da passagem do tempo histórico. Contudo, o discurso também é composto por silêncios: o "falar" remete ao além e ao aquém das palavras, o que as liberta da "custódia do poeta" cuidadoso (HEIDEGGER, 2013, p. 40). Este silêncio de sentido, a partir do trabalho criativo do poeta, dá origem à terra[126], ao mundo, à habitação e à mundanidade romanesca.

Refletindo sobre *As estruturas das revoluções científicas*, Thomas Kuhn (1998, p. 145-147) afirma, no capítulo "As revoluções como mudanças da concepção de mundo", que as

---

[123] Ricoeur (1990, p. 46) considera o discurso como evento temporal, que possui locutor e interlocutor. Ele é a "[...] vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso".

[124] Quando o filósofo fala de poesia, não se limita ao conceito presente na literatura, mas entende-a como uma reconceituação da linguagem realizada na obra de arte (NUNES, 2007, p. 100). Nascida do "fervor pensante da recordação", a poesia seria a primeira filha de *Mnempsyne.* Sua lembrança reúne o mundo e as coisas irredutíveis entre si num lugar, cuja extensão e abismo estão ligados à reunião do céu e da terra, dos mortais e imortais (Id. p. 143).

[125] Para o pensamento heideggeriano, a História é o "despertar de um povo para a sua tarefa, como inserção no que lhe está dado", não o desenrolar de fatos no tempo (HEIDEGGER, 1977, p. 62).

[126] Segundo Nunes (1986, p. 258), o pensamento de Heidegger, em *Ser e tempo* (2005), aponta para o fato de que a "terra" permanece "o mistério velado que sobressai da matéria". Ela é considerada a partir de quatro pontos: é a situação fática em que o *Dasein* está lançado; está próxima da ideia de natureza (*Physis*); refere-se ao manancial de obscuridade, de luminosidade, de tons, de dureza ou resistência, de brilho, de transparência que o autor traz à tona na obra; e liga-se à ideia de "solo natal". É um "elemento incontornável, não totalmente penetrável, insubmisso, indomável, etc." (NUNES, 2007, p. 117). Mas, terra e mundo não formam uma dialética. Apesar do combate instituído entre eles pela obra, o mundo funda-se na terra e esta irrompe do mundo (HEUDEGGER 1977, p. 38). No pensamento heideggeriano, há uma distinção entre "terra" e "mundo"; a primeira, mediada pelo "velamento iluminador" da palavra poética, ordena-se como "mundo" onde o homem constrói sua habitação. Cada mundo, então, identifica-se com as possibilidades de interpretação, em cada época, conforme cada estado de ânimo.

mudanças de concepção produzem visões diferentes e relativas do mundo, mesmo que não tenha havido "transplante geográfico" ou espacial. Uma nova visão de mundo exige várias "transformações", aberturas e velamentos, o que, simultaneamente, abre novas possibilidades para as coisas e cria as condições para sua própria crise. Para o autor, mesmo na ciência não há verdade absoluta, pois "dois homens com as mesmas impressões na retina podem ver coisas diferentes" (KUHN, 1998, p. 159).

Todo aprendizado parte de uma série simultânea de conhecimentos do que "é" e do que "não é". Toda questão pressupõe "um mundo[127] já subdividido percentual e conceitualmente de acordo com uma certa maneira" (KUNH, 1998, p. 163-165). Então, questionar o espaço ou o mundo romanesco, impõe ao pesquisador a necessidade de analisar suas concepções de espaço e de mundo. Mas, não só isto: se a linguagem[128] é o "paradigma" (GONÇALVES, 2004, p. 19), o "*médium* universal" (NUNES, 2007, p. 125), através do qual olhamos o mundo, questionar o mundo num texto é interrogar a "palavra". Então, qual a nossa concepção de "palavra"?

O conhecimento derivado de um texto literário passa por incontáveis camadas, sentidos ou significações presentes em cada palavra. Esta, sendo um meio de buscar e de apresentar um "sentido", não tem limites. Limitada é a interpretação, que realiza uma apropriação precária das "coisas", que nunca são em si, prosseguem sendo. É comum, numa conversa com o texto, que se tomem rumos que não se deseja inicialmente, pois uma palavra puxa a outra, há voltas para cá e para lá, e a linguagem toma a rédea, impondo sua soberania, seu próprio ser ao dialogante (NUNES, 2007, p. 125; HEIDEGGER, 2008, p. 167; GADAMER, 1997, p. 405).

Não sendo um mero utensílio, a língua faz surgir o "ente", o "mundo" e a "história". Ela dispõe da mais elevada possibilidade de ser do "homem"; é a abertura do mundo e da mundanidade (NUNES, 2007, p. 120). O "ente" é tudo de que falamos, entendemos e somos. O ente, como pre-sença (*Dasein=ser-aí*), detém a possibilidade de "questionar", e sua compreensão é uma apropriação dos entes encontrados, com os quais pode se comportar e assumir uma atitude segundo suas "possibilidades".

---

[127] O autor usa a palavra "mundo", sem distinção, em dois momentos: quando defende que a concepção de "mundo" é modificada pelas revoluções nos paradigmas e quando alerta que o cientista, mesmo depois da revolução, olha para o mesmo "mundo" (KUNH, 1998, p. 165). Parece-nos interessante fazer uma distinção, mantendo o primeiro emprego ligado à ideia de mundo - contexto articulado de sentido, conforme Romano (2012) - e interpretando o segundo como "espaço".

[128] A "linguagem" tem a "capacidade de encobrir e de desencobrir". A língua tanto nega quanto revela (NUNES 2007, p. 125).

É preciso relembrar que a língua, erguendo e destruindo o mundo, guarda na palavra a possibilidade do "mais turvo e comum", do "mais puro e recôndito" (NUNES, 1986, p. 103; p. 191). O modo de linguagem cotidiana, como falatório instrumental e comunicativo, está fundado na estabilidade da palavra, que, em vez de revelar, encobre o ser-no-mundo. Em *Avalovara,* percebemos um uso da palavra diverso deste modo instrumental "comum", o que se revela pela ação de atritar as palavras até que soltem chispas e demônios inesperados.

A palavra poética, livre das referências cotidianas, está aberta ao imprevisto da linguagem, que fala por si mesma, propondo uma escuta diferente, participativa. A palavra, no texto literário, cujo sentido é um acontecimento (ROMANO, 2012), é o que aproxima e distancia, espaceia e temporaliza, abre e mantém a diferença, e por onde devemos passar para aceder aos entes do mundo romanesco.

Para Heidegger (2013), a *poíesis*[129] é o princípio de todo pensamento, inclusive da "topologia do ser"[130], definida como um "conjunto de localizações do ser, de sítios, de paragens que vêm ao nosso encontro", como entende Nunes (1986, p. 280- 282). Esta topologia conduz a um olhar amplo, aperspectivo, sobre as relações e as linhas de força atuantes no mundo. Colocar a natureza como coisa, o homem como *Dasein*[131], a linguagem como discurso e a terra como mundo são os empenhos da topologia heideggeriana (NUNES, 1986, p. 289).

Se o "ente" e o "mundo" só aparecem por meio da linguagem[132] – compreendida como um acontecer finito e especulativo, de modo algum cópia das coisas – o aparecer dos seres e das coisas no mundo romanesco não se explica simplesmente pelo que está fora do texto. Ao que tudo indica, devemos analisar a estrutura e as relações narrativas mediante sua própria mundanidade. Nesta direção, buscamos, nesta heterotopologia, colocar o objeto como utensílio, a personagem como ser-no-mundo-ficcional, o texto como discurso que chama à conversa e o espaço-tempo como mundo.

---

[129] Entendida além do meramente literário, *poíesis* é a poesia que leva à extensão diametral da clareira, "à residência dos mortais entre o céu e a terra" (NUNES, 2007, 151).

[130] Para Nunes (1986, p. 282), a "topologia do ser "indaga como a pintura de Paul Klee, um poema de Trakl, o que é observado num experimento de física, o produto da técnica, uma lei, pertencem ao todo do nosso mundo".

[131] "O que o ser-aí é reside no modo como ele é, isto é, no modo com existe. O que o ser-aí é, sua essência reside em existência" fática (HEIDEGGER, 2003, p. 342).

[132] Nunes (1986, p. 23; Id.,2007, p. 52) afirma que a Fenomenologia (husserliana) retornou às coisas por meio da linguagem, pois a intuição da essência não podia se separar das vivências de significações que surgem da linguagem.

A linguagem, ao se tornar escrita, liberta-se da dependência da interlocução direta (momentânea e volátil), elevando o mundo e as coisas à esfera do sentido. Residindo no texto escrito infinitas dimensões, camadas de sentido e direcionamento reconfiguráveis, todo trabalho de interpretação hermenêutica consiste na apropriação e doação por meio da leitura. Estes movimentos de apropriação e doação tornam improvável o sucesso de qualquer tentativa de representar a "realidade" num texto literário, o que invalida também a busca por referentes externos e diretos. Mesmo que, por algum mistério, o escritor tentasse reconstruir literalmente num narrativa os espaços reais, sua tarefa seria impossível. Fato confirmado pela impossibilidade de reproduzir no século XX, mesmo copiando *ipsis litteris* o texto original, os mesmos sentidos de um texto do século XVII[133]. O tempo não transcorre em vão e as significações não se acumulam à toa. É o que nos dizem Borges (1999, p. 18-23), em *Pierre Menard, autor do Quixote*, e Osman Lins (2005, p.12), em *A rainha dos Cárceres da Grécia*.

Destarte, não há possibilidade de representar os espaços reais ou de encontrar a essência do mundo narrativo. Isto, contudo, não significa a total irrelevância dos espaços da "realidade" sobre o mundo da ficção: o mundo em *Avalovara* é um oblíquo, estruturado por alguém que, compreendendo, interpretou e decidiu narrar.

Preenchemos o texto ouvindo o que a obra tem a dizer, interpretando os fios e os nós de sua coerência discursiva[134] e de sua dinâmica narrativa, que direcionam seu mundo para a abertura de uma totalidade[135] composta por forças de atração ou repulsão, articulações que atuam em torno e na palavra, direcionamentos e aproximações. Se a "subjetividade é um espelho deformado" (GADAMER, 1997, p. 415-416), se a linguagem é feita de referências denotativas e sentidos conotativos (NUNES, 2007, p. 145), precisamos reconhecer que a obra osmaniana não deseja reproduzir ou representar uma "forma material" exterior.

Um conhecimento do espaço, baseado na *"extensão"* e na localização do real num espaço geométrico e estático, comum ao "Realista"[136] (BACHELARD, 2010, p. 07-09), não

---

[133] No texto de Borges (1999), considera-se que a leitura, por vezes ou quase sempre, torna-se um "anacronismo deliberado" ou processa "atribuições errôneas".

[134] Foucault, em *O que é um autor?* (2009), busca nos vazios resultantes do desaparecimento do autor o que restou da "função autor" como unidade de discurso: as articulações, as forças de atração e repulsão, as classificações estabelecidas a partir do nome, o direcionamentos e as unidades de discursos.

[135] "[...] todo e qualquer enunciado" direciona, quer saibamos ou não, "o discurso para o interior de uma abertura na totalidade" e fala a partir dele. O intérprete, contudo, não consegue mensurar a totalidade do mundo, a não ser a partir da sua: integrada por ele, "outros homens, animais, plantas, coisas materiais, obras de arte" (HEIDEGGER, 2003, p. 396-397; p. 405).

[136] Bachelard (2010, p. 50-54) não trata sobre a arte nesta obra, antes foca na questão do "espaço" na ciência, já considerada pelo pensador como uma Física não-cartesiana, nascida dos abalos sofridos pelos conceitos

oferece horizontes de sentido capazes de estruturar as questões que o texto literário sugere. Para Bachelard (2010), com o surgimento da teoria da relatividade de Einstein, a ciência "parecia evoluir em sentido único, do concreto para o abstrato, da descrição para a metáfora" (BACHELARD, 2010, p. 74). Ressoa nesta afirmação uma necessidade da crítica do "espaço romanesco", já percebida por muitos estudiosos: teorizar a passagem do concreto para a palavra, da descrição para a ambientação.

Para Foucault (2009, p. 411), a época atual é a "época do espaço", pois guarda as características do "simultâneo", da "justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso", da ideia de "rede", de "trama". Se a época é a "do espaço", se até o espaço físico-geométrico está submetido às "revoluções" históricas (WERTHEIM, 2001; KUNH, 1998), precisamos entender o mundo ficcional como submetida a revoluções hermenêuticas.

Para Paul Ricoeur (1990, p. 55-57), no discurso oral, devido à unidade espaço-temporal que abrange os interlocutores, há a facilidade de indicar o "aqui" e o "ali" referenciais, o que não ocorre no texto escrito. O discurso escrito abre-se para uma existência, na qual não há "as condições concretas do ato de mostrar", pois os "interlocutores" habitam dimensões diferentes; abolindo "toda a referência à realidade dada", a função do escrito é destruir o "mundo" do escritor. Contudo, destruição não significa vazio. O apagamento, ao longo do tempo, da "referência de primeiro nível" é a condição para o surgimento da "de segundo nível", estruturada pela conversa do leitor com o texto. Hermeneuticamente, a interpretação deve "explicar o tipo de ser-no-mundo manifesto *diante* do texto", pois seu "mundo" constitui um distanciamento entre o real e si mesmo. Mantendo ligações, mesmo que opacas, com o mundo do escritor, a obra ficcional abre-se em novas possibilidades.

Em *A Metáfora Viva* (2000, p. 331), Ricoeur, destacando o nível hermenêutico da referência do discurso narrativa em oposição ao caráter transcendente da referência do signo semiótico, afirma que o "o texto é uma unidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase" (RICOEUR, 2000, p. 336). Uma obra articulando práticas, decisões, produção e trabalho, excede a soma de suas frases,

Com base nisto, podemos indicar outro movimento, característico do ciclo hermenêutico: o poder-ser do texto literário modifica, através das "variações imaginativas", a interpretação que o leitor tem de si, dos outros e do mundo.

---

espaciais do "Realista" que, na contemporaneidade, comprovam a possibilidade de "tipos espaciais novos". Suas ideias servem de apoio para nosso questionamento da busca pela localização referencial na arte.

2.3 A palavra "cachimbo" não é isto

Magritte afirma que se tivesse escrito embaixo do famoso cachimbo "isto é um cachimbo", teria mentido[137], pois sua pintura não é uma representação de algo exterior, mas é a representação do próprio ente pintado. Isto produz um questionamento: se a imagem pintada não aponta diretamente para a "realidade", o que se dirá da palavra poética?

Para Gadamer (1997, p. 606), a palavra não é uma "coisa" que se recebe e que se carrega com o fim de tornar visível outro ente. Sendo a própria "realização do conhecimento" (GADAMER, 1997, p. 616), ela guarda sentidos que a situam para além ou para aquém da referência a um ente particular e "material"[138]. Se a palavra não representa o real, também não flutua no caos. Ela habita o mundo da obra conforme relações complexas e reconfiguráveis. Para melhor entender a relação da "palavra" literária com o "espaço real", partimos[139] do pensamento de Foucault, presente em *As palavras e as coisas* (1999) e *Isto não é um cachimbo* (1988).

Foucault (1999), em *As palavras e as coisas*, refletindo sobre a obra de Jorge Luís Borges, apresenta algumas funções das "heterotopias". Para o pensador, elas inquietam porque minam sigilosamente a linguagem; impedem de "nomear isto e aquilo"; fracionam ou emaranham os nomes comuns; arruínam, de antemão, duas sintaxes, a da frase e aquela, "menos manifesta, que autoriza 'manter juntas' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas" (FOUCAULT, 1999, p. XIII).

Em "Outros espaços", presente em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (FOUCAULT, 2009, p. 414-415), as heterotopias são definidas como lugares localizáveis que guardam relações de contraposição com o real, através das quais os posicionamentos reais "estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos". Ao suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que designam, as heterotopias desestabilizam o espaço ordenado da vida cotidiana, fundada numa ilusão de estabilidade e de ordem.

---

[137] Este pensamento é apresentado por Foucault na última capa de sua obra *Isto não é um cachimbo* (1998).

[138] Referindo-se à pintura de Cézanne, Kandinsky (1996, p. 53) afirma que ele, em seus quadros, nunca quis representar "um homem", "uma maçã", "uma árvore", mas uma "coisa pintada". Esta consideração abre a problemática do conceito de semelhança que discutimos nesta seção.

[139] Temos a obrigação de manter próximos os pressupostos da hermenêutica literária. O que significa entender que a análise foucaultiana realiza o movimento pintura> palavra> coisa, e que a nossa pesquisa precisa seguir um sentido diferente: palavra >alegoria>coisa.

Considerando que não há uma ordem *a priori,* captada pelo homem, que dê primazia a qualquer tipo de estruturação de mundo, Foucault (1999, p. XVI-XVIII) se questiona sobre as bases possíveis das estruturações. Ele identifica que os espaços de identidades, de similitudes, de analogias são criados pelos atos tateantes e empíricos de "aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos". Esta "rede secreta" forma-se na dependência "de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem". Mas, entre o olhar codificado e o conhecimento reflexivo, reside um ente confuso, obscuro e difícil de analisar, que instala novos "grilhões linguísticos, perceptivos, práticos": a "cultura".

Foucault (1999, p. XIX-XX) assevera que, na "curva dos séculos XVIII e XIX" ocorreram profundas alterações no "modo de ser" e na ordem das coisas. Ao se abandonar a conexão clássica "[...] entre a teoria da representação e as da linguagem, das ordens naturais, da riqueza e do valor", inaugura-se, com a modernidade, uma nova ordem baseada no caráter histórico da linguagem e do homem[140]. A consequência disto é a constatação de que tudo, inclusive a ciência, "é", dentre muitas, uma "condição de possibilidade".

Para o pensador, existem quatro similitudes essenciais que ordenam as coisas: a conveniência, a emulação, a analogia e a simpatia. A "conveniência" é formada pela "vizinhança", pelo parentesco "obscuro" entre as coisas. Nela, os diferentes seres se ajustam uns aos outros formando a "vasta sintaxe do mundo", através da qual o homem se comunica com "tudo o que o cerca". Na "emulação", as "coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo, sem encadeamento nem proximidade": não havendo hierarquia, as flores na terra são "simples reflexo, furtivo, longínquo" das estrelas e vice-versa. Apesar de vencer "os espaços do mundo", a distância entre as flores e as estrelas "permanece aberta para a visibilidade" (FOUCAULT, 1999, p. 25-27).

Pela "analogia", as plantas são ligadas à terra, o animal à terra e aos outros animas, e o homem, "saturado em analogias", mantém-se em relação com tudo que forma o mundo: terra, céu, sobrenatural, astros, animais, plantas, etc. Envolvido totalmente pelos espaços das analogias, o homem é o "centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas". A última similitude é a "simpatia" (antipatia), que aproxima ou afasta os seres uns dos outros (FOUCAULT, 1999, p. 29-33).

---

[140] Segundo Foucault (1999, p. XXI), o homem como é entendido atualmente não tem mais de dois séculos.

Foucault (1999) afirma que, até o século XVI, a linguagem guarda um ar sagrado, por nomear os seres, conforme o desejo de Deus. Nesse sentido, a linguagem era estudada como um ser da natureza, e sua sintaxe era vista como similar à ordem natural do "mundo"[141]. Posteriormente, surge a Hermenêutica, buscando compreender as interpretações do mundo presentes nas palavras. O desejo inicial de restituir o sentido "original" do texto, estabelecido pelo autor, levou os hermeneutas à constatação da impossibilidade da tarefa, devido ao caráter histórico da linguagem escrita. Em síntese, o desejo de responder à pergunta "como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa?", passou por dois caminhos: primazia da "representação", na idade clássica; análise do "sentido" e da "significação", na modernidade:

> Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido,* o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz (FOUCAULT, 1999, p. 57-58)

.

A liberdade adquirida em relação à autoridade divina e às coisas naturais conduziu a linguagem a se libertar também da autoridade do homem. Seu caráter histórico, sua significação no mundo humano implica não estar submetida às estabilidades espaciais. A obra literária é, então, o lugar onde a palavra pode manifestar o reaparecimento e seu "ser vivo". A partir do século XIX, consciente de sua insubordinação, "a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser", o que levou à conclusão de que não há mais a palavra original: a "linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa" (FOUCAULT, 1999, p. 61). Chega-se ao ponto em que "os signos (legíveis) já não são semelhantes a seres (visíveis)" e a linguagem adquire, sem parentesco com as coisas, uma soberania solitária (FOUCAULT, 1999, p. 64)[142].

Em *Isto não é um cachimbo,* Foucault (1988, p. 23) analisa uma série de pinturas de René Magritte[143], de mesmo título. Para o filósofo, Magritte problematiza as "velhas oposições de nossa civilização alfabética", ao apagar os pares: "mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler". Refletindo sobre a "relação muito complexa e muito aleatória entre o quadro e seu título", o pensador indica dois princípios que polarizam a pintura ocidental do século XV ao XX: um afirma a separação entre

---

[141] Este entrelaçamento entre palavras e coisas, sob o privilégio da escrita, foi instabilizado em "Babel", depois da separação das línguas e da perda do caráter divino das palavras, consideradas agora, em sua historicidade.

[142] Segundo Foucault (1999), as aventuras de *Dom Quixote* representam este desligamento das coisas "reais". Suas aventuras são uma busca para provar que os textos "dizem a verdade", e "que são realmente a linguagem do mundo".

[143] René François Ghislain Magritte (1898 –1967), pintor surrealista belga.

"representação plástica" e a "referência linguística"; outro "coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo".

No primeiro caso, a representação plástica, ligada à semelhança, separa os sistemas "ver e ouvir", os quais não se cruzam nem se confundem. Neste tipo de pintura, "faz-se ver pela semelhança e fala-se através da diferença" (FOUCAULT, 1988, p. 39; SCHOLLHAMMER, 2007, p. 08). Já o segundo princípio parte da presumível facilidade em responder à pergunta "o que é isto?", quando se olha uma pintura. Magritte, ao juntar na pintura a imagem e a palavra que nega, contesta a autoridade da representação na arte pictórica[144] (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 14). Para Foucault (1988), antes de responder se há semelhança, é necessário considerar "[...] o sentido em que está colocada a relação de representação, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha (FOUCAULT, 1988, p. 42)".

Seguindo esta consideração, identificamos como necessário, antes de responder se há semelhança ou referências entre o mundo romanesco e os espaços "reais", relembrar uma versão da pintura de Magritte:

FIGURA 03: *Isto não é um cachimbo*, de Magritte.

Fonte: <http://vestiario.org/2014/05/29/ceci-nest-pas-une-pipe-a-realidade-nao-e-o-que-se-ve/>.

A junção do pictórico com o linguístico é a instabilidade proposta por Magritte, pois, ao mesmo tempo em que elabora uma representação próxima de um cachimbo, contesta a identidade manifesta e o nome que surge da pergunta: "O que é isto?" – um "cachimbo".

[144] Numa carta, datada de 23 de maio de 1966, dirigida à Foucault, falando sobre *As palavras e as coisas*, René Magritte afirma que "só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece". A carta está transcrita em *Isto não um cachimbo* (FOUCAULT, 1988, p. 81).

Segundo Foucault, o pintor reconhece que seus "títulos" são escolhidos de tal forma que impedem de situar seus "quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação". (FOUCAULT, 1988, p. 47)

Nesse diapasão, antes de responder sobre o espaço romanesco, precisamos entender quais os "automatismos do pensamento" a que recorremos para fugir à inquietação produzida por *Avalovara*, obra estruturada por palavras ambíguas, familiares e múltiplas. Toda narrativa tem seu próprio mundo, com maior ou menor tensão dramática, e a cada leitura, ela é submetida a certos automatismos do pensamento (agenciamentos maquínicos) que o faz funcionar como "uma espécie de organismo", máquina, ou como uma totalidade significante. Apoiados em Deleuze & Guatarri (1995), podemos afirmar que, a cada instante, a máquina, o "organismo", desfaz-se novamente, para se refazer noutro modo, segundo seu teor ou sua densidade, "segundo sua possibilidade de convergência sobre 'um plano de consistência' que lhe assegura a seleção" (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 11). Escrever uma obra literária é "agrimensar", "cartografar" regiões ainda por vir[145].

A partir do pensamento foucaultiano dirigido contra a representação direta das obras, consideramos que Osman Lins, ao atritar as palavras em *Avalovara* com a finalidade de produzir "chispas" e "demônios inesperados", estrutura um novo mundo pelo acréscimo de diferenças, não pelo bem representar. O substantivo "Martinelli" no romance é um lugar muito bem localizado[146], cuja funcionalidade (como utensílio) é reconhecida mediante o direcionamento (para-que) e a aproximação (ser-com), interpretados a partir do mundo ficcional: escuro, muitas janelas, corredores, elevadores, muitas vozes, diversidade social, perigo, criminalidade, pobreza, explorações e abusos, liberdade, lugar onde a máquina narrativa se desenvolve.

Estes elementos, dentre outros, tornam problemática a referencialidade direta[147] com o espaço físico-geométrico exterior do Edifício Martinelli, localizado na cidade de São Paulo. Tudo que compõe o texto (palavras, sinais gráficos, sons, espaços em branco) e cada coisa que compõe o seu mundo têm significações a partir de sua própria estruturação, realizada pela interpretação de escritor. Para Foucault (1998, p. 54), no "espaço", na solidez da imagem de

---

[145] Para Magritte (apud FOUCAULT, 1988, p. 50), "pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana".

[146] Tomachevski (1976, p. 184-185) defende que nenhum "acessório" está inutilizado na "fábula", um "prego na parede", uma arma são muito bem localizados e têm função específica.

[147] No fundo, nem a estrutura da proposição serve de padrão para o projetar da estrutura da coisa, nem se reflete pura e simplesmente naquela" (HEIDEGGER, 1977, p. 17).

Magritte, é introduzida uma desordem — "uma ordem que só lhes pertence". Em cada obra literária reina uma (des)ordem própria, o que torna seu mundo liberto do "como se fosse"[148].

O mundo de um romance é um mundo diferente e complexo, não datável e excedente, que o escritor, em si, não faz surgir por completo, pois que sua estruturação dependa de dois atos: o da escrita; e o da leitura. Todavia, é impossível desconsiderar que o texto foi ordenado durante a conversa do escritor com seu mundo, pois as palavras oferecem uma circunvisão maquínica, que não cansa de receber novas peças e refigurações.

Nascendo do trabalho de um ser-no-mundo que busca articular uma visão aperspectiva sobre as coisas, em *Avalovara*, cada palavra clareia um sentido subjacente que diz: "isto não é um...". Contudo, o hastear de sua ficcionalidade não apaga totalmente os liames com o histórico, com o espaço, com o escritor e com as imagens ou a falta delas. Assim, cada palavra pode ser compreendida como uma "similitude", conforme o conceito de Foucault (1988, p. 64).

Este estudioso, em seu estudo, define "semelhança" e "similitude": na semelhança, há um "elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias", prescrevendo e classificando as demais; já a similitude "se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim"; sem sentido predefinido, sem hierarquia, propagam-se mediante o acréscimo de pequenas diferenças, ao longo do tempo (FOUCAULT, 1988, p. 60). Na "similitude", a referência exterior a um modelo – "pela via da semelhança" (FOUCAULT, 1988, p. 61) – é logo perturbada e feita de incerteza e flutuação. "A similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis" (FOUCAULT, 1988, p. 63).

A partir destas definições, o conceito de "similitude" mostra-se mais adequado para interpretação da palavra romanesca, pois admite sua condição ambígua, insubordinada, acrescida de diferenças (não de igualdades). Tal condição impossibilita à análise do espaço romanesco o emprego de um olhar perspectivo: o "mundo romanesco", como um conjunto de similitudes, realiza-se em cada interpretação, mesmo à revelia do próprio escritor.

Definidos estes pontos, passamos à problematização das dimensões atuantes sobre a circunvisão do mundo narrativo. Foucault (1988), ao analisar os elementos de uma das

---

[148] Isto é defendido por Lins (1976, p. 106), ao citar Robbe-Grillet, quando destaca o caráter destruidor das "descrições" contemporâneas.

versões do quadro de Magritte (cachimbo no quadro, enunciado, cachimbo sobre o quadro), articula alguns discursos imaginários destes elementos, importantes para esclarecer nossa visão sobre o caráter quadridimensional (quadricontextual) do mundo romanesco. Apresentamos o quadro:

FIGURA 04: Quadro de Magritte em que ele inclui uma versão de seu próprio quadro *Isto não é um cachimbo*.

Fonte: <http://arterosilenecosta.blogspot.com.br/2011/10/surrealismo.html>.

O pensador articula três discursos imaginários: 1) o cachimbo que está pintado no pequeno quadro afirma sobre o outro que paira sobre ele: “olhem, bem em cima desse quadro onde sou, eu, uma simples e solitária similitude"; 2) o cachimbo que está sobre o quadro pequeno afirma: “não se enganem, sou apenas um similar – não alguma coisa semelhante a um cachimbo”; 3) o enunciado do quadro, por sua vez, fala:

> Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isto é um grafismo que só se parece consigo e não poderia valer por aquilo do que fala (FOUCAULT, 1988, p. 65-66).

Nestes diálogos imaginários é problematizada a função referencial das imagens e das palavras, salientando sua complexidade, que está para além da mera semelhança ou representação.

Alguns estudos sobre os espaços ficcionais[149] interpretam o texto como um plano geométrico preenchido por objetos e indivíduos, referenciados à realidade externa. Tal visão decorre de uma concepção cartesiana do mundo, mediante a qual o sujeito se coloca imparcialmente diante do objeto isolado, e dele extrai uma verdade essencial, reveladora do seu "ser". Tal postura, de separar matéria, forma, sujeito, dominou, por muito tempo, a Teoria da Arte (NUNES, 2007, p. 95).

Continuando seu estudo, Foucault (1988, p. 67) oferece outros diálogos imaginários, nos quais dois dos três elementos do quadro (o cachimbo que paira no ar; o cachimbo que está pintado no pequeno quadro; e a frase "Isto não é um cachimbo") juntam-se para apontar o terceiro. Suas vozes duplas dizem:

1. Ligados pela moldura, texto e cachimbo de baixo, em cumplicidade, dizem: "o poder de designação das palavras, o poder de ilustração do desenho, denunciam o cachimbo do alto e recusam, a essa aparição sem ponto de referência, o direito de se dizer um cachimbo, pois sua existência sem ligações o torna mudo e invisível".

2. "Ligados por sua semelhança recíproca, os dois cachimbos contestam ao enunciado escrito o direito de se dizer um cachimbo, ele, que é feito de signos sem semelhança com o que designam";

3. "Ligados pelo fato de que, tanto um quanto outro, vêm de outro lugar, e que um é um discurso suscetível de dizer a verdade, que o outro é como a aparição de uma coisa em si, o texto e o cachimbo do alto se conjugam para formular a asserção de que o cachimbo do quadro não é um cachimbo".

Ao estudarmos o mundo romanesco, acabamos repercutindo, de certo modo, discursos similares aos elaborados pelo pensador. Para entender melhor como isto ocorre, propomos algumas analogias entre os elementos do quadro de Magritte e elementos ligados ao "edifício Martinelli": 1) "o cachimbo que paira no ar" é análogo à imagem (do Martinelli); "o cachimbo fixado no pequeno quadro" é análogo à "coisa" (Martinelli); a frase pintada é análoga à palavra escrita (Martinelli). A partir destas três analogias, repercutimos três discursos durante a pesquisa sobre o espaço romanesco:

---

[149] Dentre estas, podemos indicar *O mundo de Machado de Assis* (1991), de Miécio Táti, e *Imagens de Portugal queirosiano* (1985), de A. Campos Matos, este último oferecendo inclusive cartografias de época anexas: Coimbra, Sintra, Leiria, Lisboa.

1. Ao valorizar e aproximar a "coisa" (Martinelli) e a palavra escrita (Martinelli), terminamos por desconsiderar a dinâmica e a parcialidade da interpretação (imagem) da "coisa";

2. Ao valorizar e aproximar a "coisa" (Martinelli) e a imagem (do Martinelli), valorizamos a referencialidade e a semelhança direta, sem levar em conta a dinâmica histórica da palavra, através da qual acessamos o mundo;

3. Ao valorizar e aproximar a imagem (do Martinelli) e a palavra escrita (Martinelli), desconsideramos o papel que a "facticidade" cotidiana (coisa) tem na constituição da compreensão e da interpretação do ser-no-mundo.

Resta ainda um ponto a refletir sobre o estudo de Foucault (1988). Indo além dos três discursos anteriores, o filósofo considera a possível existência de um quarto elemento no quadro – o "quadro-negro" –, cujo discurso se volta contra todos os demais elementos. Ao total, formam-se sete asserções, necessárias, segundo o pensador, para abater a "fortaleza onde a similitude estava prisioneira da asserção de semelhança" (FOUCAULT, 1988, p. 68). O quadro-negro diz:

> Nada de tudo isso é um cachimbo; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho) (FOUCAULT, 1988, p. 67).

A identidade do quarto sujeito do discurso parece questionável. Em nossa interpretação, apoiada nos próprios argumentos de Foucault (1988), questionamos a identificação do quarto elemento com o "quadro-negro", mesmo sendo inquestionável a relação de proximidade e afastamento dos três primeiros elementos do quadro (que deram origem aos discursos imaginados por Foucault) – delas nascem a pintura e toda a argumentação do pintor e do pensador. O quadro-negro, mesmo participando da totalidade visual do quadro, não participa da articulação de sentidos na obra. Ele é um elemento de apoio, no mesmo nível do cavalete, do piso de madeira e da parede.

Mas, então, quem seria este quarto elemento? Segundo o que ilumina os discursos imaginados e os pressupostos hermenêuticos, este quarto elemento, questionador de tudo, seria o "observador" (o intérprete) do quadro (Magritte, Foucault, etc.). Ele, sim, participa da

estruturação dos sentidos da obra, mediante sua interpretação. O diálogo do "observador" com a obra aproxima, afasta, relaciona, isola, dinamiza e dá voz a todas as similitudes pintadas. Assim, num estudo sobre o mundo romanesco, o leitor estrutura a quarta voz que contesta, afasta, aproxima, isola, dinamiza e relaciona a "coisa", a imagem e a palavra poética: Martinelli.

Os movimentos insubordinados da interpretação atuam sempre, produzindo e modificando os sentidos das palavras, das imagens e das coisas no mundo ficcional. Tal dinâmica impossibilita o encontro da verdade, da totalidade, da essência, da unicidade de sentido, do original da representação, do referente direto no mundo romanesco. Tais direcionamentos apontam a dinâmica da quadridimensionalidade no processo de interpretação da mundanidade ficcional em *Avalovara*.

Abel, o protagonista, percorre as três "regiões" que formam *Avalovara* (Europa, Recife e São Paulo) através do amor pelas três mulheres que habitam estas regiões. A totalidade[150] destas regiões mantém-se por uma circunvisão, articulada por encontros e usos. Ele vive as possibilidades de cada região e de cada amor e obtém, por meio deles, conhecimentos de vida e da arte romanesca. Destarte, são amores e conhecimentos que, somados ao longo da espiral, vão culminar no último encontro, com a mulher feita de palavras, que é a alegoria da arte narrativa (máquina).

Para iluminar o estabelecimento das "dimensões" desta pesquisa, realizamos outra aproximação. Tomamos as quatro relações estabelecidas anteriormente, com base na interpretação de Foucault (1988) – (1ª- cachimbo que paira no ar>imagem; 2ª- cachimbo fixado no quadro pequeno>coisa; 3ª- frase pintada>palavra escrita) – e relacionamos com as quatro dimensões que, em tese, participam da estruturação do mundo romanesco. Nesse sentido, em cada palavra, em cada lugar, em de cada região (São Paulo, Europa e Recife), articulam-se quadro dimensões:

1. Na dimensão espaço-temporal na qual e durante a qual a obra foi concebida (espaços, construções, coisas, acontecimentos, condições socioeconômicas). Construímos sua associação ao "cachimbo fixado no pequeno quadro" > coisa > "realidade" cotidiana. Desta dimensão, parte a compreensão que o escritor tinha de

[150] Lins (1976, p. 72-75), analisando a "sala de Marques Rebelo", afirma que tudo (personagens, ação, espaço, tempo, tempo vagaroso, contexto político, edificações, contexto social) converge para uma ideia unificada de espaço.

si, dos outros, das coisas e do mundo[151]. Sobre a importância da realidade cotidiana, destacamos uma passagem do romance (tema S - A espiral e o quadrado) que reflete sobre a relação entre o "real" e o imaginado. A fala é de um narrador em terceira pessoa, que se refere à "cidade sonhada" e às "cidades verdadeiras":

> Não haveria cidades sonhadas se não construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. 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 em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no uniforme (LINS, 1973, p. 14-15).

2. A dimensão compreensiva/interpretativa (cronotópica) do escritor que, durante a escritura do romance, estruturou o texto e seus sentidos: sua identificação pode se fazer através da análise das entrevistas, ensaios, temas metanarrativos e da própria crítica de sua obra. Para Ricoeur (1994, p. 93-94), toda a ação é significada simbolicamente, mediante interpretações, que podem ser de cunho moral ou ético, conforme os códigos culturais. As duas primeiras dimensões de nossa pesquisa corresponderiam, em tese, ao que o Ricoeur define como "Mimese I", pois correspondem ao tempo prefigurado: "imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que corre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade." (1994, p. 101). Nosso estudo, entretanto, aponta para os espaços prefigurados, pois entendemos que o mundo narrativo depende de uma pré-compreensão da semântica, da simbólica, da espacialidade do agir humano. Identificamos esta dimensão com o "cachimbo que paira no ar" > imagem > circunvisão de mundo do escritor[152]. Temos uma passagem da ficção que exemplifica bem este processo. Abel falando sobre as cidades europeias e as cidades no corpo de Roos:

---

[151] Dimensão semelhante é referida por Ricoeur (1994, p. 90-91) como "trama conceitual da ação", importante para o fazer narrativo, mas interdependente de outra ordem, a sintagmática do discurso narrativo. O mundo apreendido pela narrativa depende da "perspectiva da *práxis* humana" (1994, p. 124).

[152] Osman Lins (1976, p. 90) afirma que os processos de ambientação ficcional mudam conforme os tempos, pois o escritor é influenciado pelas "tendências características" de sua época.

> Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos – olhos ou dimensões – e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, integras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, as suas ruas seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magnificentes. Haia, Roma, Estraburgo, Reims, Granada, Hamburgo. Sim falar de tudo isso será refazer em outra direção com idêntico malogro, os meus limitados diálogos com Roos (LINS, 1973, p. 33).

3. A dimensão conteudística-formal (cronotópica) presente na estrutura do texto escrito e da narrativa (substantivos, verbos, complementos, pontuação, estrutura textual, espaços em branco, foco narrativo, tipos de ambientação etc.). Esta dimensão evoca, numa aproximação, o que Ricoeur (1994, p. 102-103) chama de "Mimese II", que corresponde à "tessitura da intriga", que é mediadora entre a Mimese I e a Mimese III. A segunda Mimese é a operação que extrai de uma simples sucessão de ações uma configuração narrativa de acontecimentos significantes (RICOEUR, 1994, p. 103), que mediatiza os "pólos do acontecimento e da história". De tal modo, mantendo o foco na questão da espacialidade romanesca, consideramos que a tecitura narrativa osmaniana é a configuração em heterotopias dos espaços e dos modos de usos e encontros cotidianos, interpretados por ele. Identificamos esta dimensão com a frase pintada no quadro > palavra escrita > estrutura do texto e da narrativa. Sobre a relação entre a estrutura do texto escrito e a compreensão de mundo, temos na reflexão de Abel, com sua amada [redacted], sobre o texto em espiral do Disco de Festo, um exemplo significativo (citação necessariamente longa):

> O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e já perdido. Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de [redacted]. O capricho dos que lidam, para qualquer fim, com a escrita, elege sólidos de forma inesperada — simbólicos ou mágicos — sobre os quais exercer o seu ofício. Perpetuam-se feitos guerreiros em cilindros; evoca-se em um cone a restauração do tempo de Marduque; reis assírios fazem registrar num prisma suas guerras de conquista. Num fígado de ovelha, petrificado, assinalam-se os pontos propícios ou nefastos; e inscrevem-se, aí, fórmulas secretas, destinadas ao exorcismo e à adivinhação. [...] disco de Festo, com o seu texto impenetrável. [...] enrosca-se em espiral, girando para o centro. De tal escrita, sabe-se [...] que obedecia a essa direção. Escrevia-se e lia-se, coisa única na história, fazendo girar entre as mãos o disco: como a

> Terra gira e os astros. Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo. Sendo-nos vedado, [...] o texto [...] do disco de Festo, nele ouvimos e lemos uma verdade unívoca, prismática, laçada pela espiral egressa de um disco invisível, do qual o disco de argila é o centro e cujo nexo final está no centro do objeto moldado pelo ceramista e escriba. Evoca o corpo de [redacted] esse artefato irradiante. Nele, [...] 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 [...] (LINS, 1973, p. 325-326).

4. A dimensão compreensiva/interpretativa (cronotópica) do leitor. Esta, no sentido que temos[153], aponta para a Mimese III, que segundo Ricoeur (1994, p. 110) "marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor". Ao leitor cabe, mediante sua interpretação, refigurar o mundo configurado narrativamente, cuja estruturação compreensiva depende de um mundo prefigurado. Lembrando sempre que o mundo que a narrativa refigura também é um mundo de espacialidades. Identificamos esta dimensão com a voz que articula e contesta todas as relações entre os elementos do quadro de Magritte: coisa (cachimbo fixado no pequeno quadro); imagem (cachimbo do alto) e palavra escrita (frase pintada). A interpretação do leitor aproxima, afasta, articula, contesta, liga e estrutura tudo o que constitui o mundo romanesco, sempre a partir de sua compreensão, interpretação e circunvisão. A circunvisão também condiciona a relação do intérprete com o texto escrito, que pode revelar maior proximidade com a imagem (representação), com coisa ou com a estrutura narrativa. Ainda sobre o disco de Festo, apresentamos um exemplo deste pensamento:

> Arqueólogos, inquietos e não sem a alegria de uma luz velando em seu íntimo, interrogam o hermético texto em espiral grafado lio disco de Festo. Sabem que a probabilidade de decifrar o escrito é nula por assim dizer, mas não desistem e voltam sempre a ele. No disco, com os signos não decifrados sucedendo-se em espiral, separados por linhas verticais, há um vozerio incompreensível e que certos ouvidos podem escutar. O texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas (LINS, 1973, p. 317).

Seriam estas as quatro dimensões que atuam sobre o complexo estruturado do mundo em *Avalovara*, estabelecendo dinâmicas relações, que não são compreendidas em sua

[153] Não podemos deixar de reafirmar que nosso foco mantém-se na espacialidade, enquanto que Ricoeur mantém o olhar voltado para o elemento temporal na narrativa.

totalidade. O "essencial" do ser de cada dimensão e de cada relação permanece insondável na unidade indissolúvel do mundo romanesco: espaços, interpretação do escritor, texto e interpretação do leitor. Esta impossibilidade ocorre porque há um "profundo lençol subjacente" que impede o intérprete de obter uma "narrativa direta sobre a essência do mundo", porque ele não se oferece diretamente.

O estabelecimento destas dimensões também tem, de certo modo, sua própria história. Nesta linha do tempo, ainda pouco definida, destaca-se Roman Ingarden, que, em *A obra de arte literária* (INGARDEN, 1965, p. 45), defende a existência de "vários estratos heterogêneos" que atuam justapostos sobre o conjunto global da obra: 1ª) "O estrato das formações fônico-linguísticas" – a dos sons da linguagem como signo (palavra e frase), capazes de valores literários e determinantes da segunda camada; 2ª) "O estrato das unidades de significação" – a das "significações" dos signos literários (palavras, oração), cuja estrutura é fundamental na determinação da quarta camada; 3ª) "O estrato das objectividades apresentadas" – conjunto dos possíveis modos de manifestação dos objetos e dos seres ficcionais, esta camada é virtual e atualizada por outras camadas; 4ª) "O estrato dos objetos esquematizados" – dos estados e da constituição das pessoas, acontecimentos, coisas presentes no mundo "real" e representadas na obra.

Não havendo tempo para analisar detalhadamente as considerações de Ingarden (1965) sobre os "estratos" e sobre sua análise estrutural/fenomenológica do texto escrito, destacamos o que ele definiu como não pertencente à "obra literária". Para Ingarden (1965, p. 38-42), "fica completamente fora da obra literária" (de sua "estruturação"): 1º - "o próprio autor com todos os seus destinos, vivências e estados psíquicos"; 2º - "as qualidades, vivências ou estados psíquicos do leitor"; e 3º - "a esfera dos objetos e das situações [reais], que porventura constituem o modelo dos objetos e das situações que aparecem na obra". Interessante que o teórico, ao mesmo tempo, exclui e considera a atuação destas esferas sobre a estruturação da obra. Ao que parece, seu pensamento segue direção oposta ao que indica inicialmente: em vez de excluir as esferas do "autor", do "leitor" e dos "objetos" da estruturação da obra, ele exclui (isola) a obra destas esferas.

Por ora, apropriamo-nos desta postura excludente de Ingarden (1965) para justificar, mais uma vez, a escolha de três das quatro dimensões[154] definidas nesta pesquisa: a dimensão das coisas, a dimensão do escritor e a dimensão do intérprete, adotando uma postura

[154] A "dimensão do texto" é central no estudo de Ingarden, o que confirma sua fundamental importância.

epistemológica diversa, até porque analisamos o "mundo romanesco" (similitude do complexo estruturado de sentidos a partir do qual o ser-no-mundo compreende a si e ao outro) e não o "texto" isolado. Defendemos, pois, a participação inevitável destas dimensões na estruturação do mundo romanesco, o qual não é uma coisa simplesmente dada.

Pretendemos esclarecer como estas dimensões se articulam no mundo da obra osmaniana, com suas regiões, personagens, utensílios. Partindo das indicações do texto e do entendimento de que *Avalovara* é uma "alegoria" da arte do "romance" (LINS, 1979, p. 165; p. 175), interpretamos as três mulheres amadas por Abel, as regiões percorridas por ele e os lugares que compõem estas regiões como alegorias dos componentes da mundanidade ficcional: espaços (percursos), seres e coisas (encontros e usos) e palavras poética (revelações).

Na primeira dimensão, adotamos o seguinte desenvolvimento: 1) o cachimbo fixado dentro do quadro pequeno > coisa real > realidade espaço-temporal vivido pelo escritor >> tema A – ROOS E AS CIDADES). Annelise Roos é uma alemã estudante do Francês; seu corpo é composto por "cidades". Nesta região, nesta mulher, o protagonista busca compreender os "espaços" europeus, suas catedrais, seus castelos, suas cidades, com a finalidade de ampliar sua visão de mundo. Todavia, a intimidade de Roos e dos espaços estrangeiros sempre se mantém inacessível a Abel: as cidades estrangeiras estão sempre vazias, desabitadas, sem movimento.

Roos mantém compromisso matrimonial com um arqueólogo, pesquisador das profundidades marinhas. Durante os encontros, domina a dificuldade de comunicação verbal, pois Abel e Roos tentam se entender através do francês, idioma não natural aos dois. Raros momentos de compreensão mútua ocorrem, apenas quando se referem a poemas escritos. Apesar da insistência, Abel não vive o amor com Roos, pois ela, como os "espaços" europeus e a língua estranha, permanece indiferente aos sentimentos e incompreensível ao olhar do estrangeiro. A "terra estranha", sobrecarregada de "elementos não absorvidos" por seu "olhar bárbaro", constitui uma atmosfera emblemática (LINS, 1973, p. 52). A predominância do foco narrativo centrado em Abel, a falta de contatos afetivos entre as personagens, os percursos intermináveis e sem nexo do protagonista e a pouca influência dos espaços sobre as ações das personagens criam uma atmosfera de isolamento.

Esta primeira região aponta dois elementos fundamentais para a construção do mundo ficcional: é preciso conhecer os espaços, as construções e as coisas, mas sempre a partir dos

usos e dos encontros que eles possibilitam. Os usos e os encontros podem modificar totalmente a interpretação de um lugar. Como exemplo, podemos citar o castelo europeu: lar da nobreza, guardião não só das famílias, mas de uma complexa relação social, econômica, cultural, geográfica, ou seja, o castelo centralizava uma circunvisão de mundo. Caída a monarquia, modificada a mundanidade, o castelo é visitado por Abel como um ponto turístico, um museu, ocupado agora por estrangeiros curiosos. O castelo não é o mesmo, pois está submetido à novas interpretações e possibilita diferentes relações de uso e de encontro.

A segunda dimensão é identificada com o cachimbo que paira no ar > imagem (interpretação) > dimensão compreensiva/interpretativa do escritor >> tema T – CECÍLIA ENTRE LEÕES. Neste tema, o protagonista, retornando ao nordeste, vive na cidade do Recife (e Olinda) um romance com Cecília, uma assistente social de um hospital da cidade. Esta segunda mulher tem o corpo feito simbolicamente de pessoas, trabalhadores rurais e urbanos da referida região.

A alegoria de Cecília indica o segundo elemento necessário ao mundo ficcional: as pessoas, seus usos, seu trabalho, as linhas de força, de dominação e resistência, sua língua comum e, sobretudo, a memória. Abel, trazendo em seu corpo as marcas das cidades europeias que se mesclam aos espaços do nordeste, tem acesso, através da relação com Cecília, à memória e à diversidade sua, de seu povo e de sua região. Esta se estrutura pelo "fazer", pelo silêncio, pelos múltiplos focos narrativos, pelos contatos amorosos e agressivos entre as personagens, pelos caminhos e ambientes conhecidos da cidade do Recife e de Olinda, onde Abel cresceu, cujas linhas de força atuam sobre as personagens. Tudo isto indica uma atmosfera de encontros e intimidade.

É de grande importância na ambientação desta região tudo o que chama a atenção para o sentido da audição, pois, durante a narrativa, surge o Pastoril, canções populares, instrumentos musicais, referência a festas em família, personagens que cantam, pássaros, etc.. Também, nele formam-se temas míticos, alquímicos e, principalmente, uma alegoria cosmogônica através do corpo hermafrodita de Cecília. Ao fim, Cecília, grávida, morre num acidente. Com sua morte, com o fim da união primordial, conforme o mito, há a divisão entre o mundo divino e o mundo humano, entre o tempo mítico e o tempo histórico, entre o espaço simbólico e o espaço mensurável. No desespero da perda, o protagonista sofre uma "queda" no mundo histórico humano. Abel carrega em seu corpo, a partir de então, espaços, pessoas e memória. Mas, ainda falta a palavra escrita e, com ela, a estrutura narrativa.

A terceira dimensão identifica-se com a frase do quadro > palavra poética escrita > a estruturação narrativa do texto ficcional >> temas R, O, E e N, sobre [redacted]e Abel. O texto escrito do romance estrutura-se de maneira não linear, mas, em seu mundo, identificamos a terceira mulher amada por Abel: sem nome, ela é indicada pelo sinal gráfico [redacted]. Esta mulher vive em São Paulo, para onde Abel segue depois da morte de Cecília, levando no corpo espaços, pessoas e memórias. Nesta região, ele encontra o terceiro componente do mundo romanesco: a palavra escrita na ordem narrativa. [redacted] tem o corpo formado por palavras, enunciados escritos e vozes. Com ela, Abel desenvolve a compreensão da estruturação narrativa, o que clareia a composição simbólica do mundo. [redacted], não nomeada, traz, paradoxalmente, a presença das palavras e das vozes. Ela é constantemente ameaçada pela dominação e pela opressão, mas luta, resiste, trai e procura libertar-se. Destarte, representa a palavra poética, que não cansa de resistir ao domínio teórico e à submissão ao cotidiano.

Considerados estes pontos, podemos perceber que, em *Avalovara,* há sempre um movimento de composição caleidoscópica. Assim, suas três regiões não formam blocos isolados, antes se articulam numa totalidade de sentidos que possibilita a estruturação do mundo romanesco.

3. MUNDANIDADE E LITERATURA: CONCEITOS DO MUNDO ROMANESCO

> Uma enorme cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e de repente sacudida por uma força que desafia os cálculos.
>
> Kandinsky

3.1 Lugares e ambientes romanescos

O mundo narrado é composto de regiões, as quais são formadas por um conjunto de lugares e ambientes, cujo direcionamento e possibilidades refletem a totalidade. Cada "lugar" é composto por um conjunto de ambientes no qual as personagens agem. Nesse sentido, podemos definir uma casa como um lugar, cujos quartos, sala, cozinha, varanda constituem ambientes, onde as personagens estão presentes e agem. No processo de "ambientação" osmaniana (LINS, 1976), é fundamental a presença do narrador ou da personagem no ambiente, a partir do qual ele narra com parcialidade e intimidade os seres e as coisas presentes nele. Vários ambientes, interligados e indissociáveis, formam um lugar, que tem suas próprias linhas de força: uma conversa que ocorre entre personagens num quarto; as reações que ocorrem a partir das linhas de força que regem o lugar.

O mundo romanesco é formado por lugares dotados de estância e circunstância. Uma ponte, um edifício, uma pensão, uma casa são lugares que englobam as relações entre personagens e coisas em vários ambientes, possibilitando certos modos de encontro e uso. Heidegger (2008, p. 135) diferencia "espaço" (físico) de "espaços" (lugares) e alerta que a mensurabilidade do primeiro não justifica reduzir o estudo dos últimos à medida e aos números. Destarte, a proximidade entre as coisas e os seres pouco tem a ver com proximidade métrica, pois pensar num lugar, sentir saudade, lembrar significa estar próximo, mesmo que separado metricamente. Os lugares percorridos no relato romanesco são ambientados por coisas e seres, estes podendo ter maior ou menor grau de pessoalidade, podendo estar ausentes ou presentes.

Ao pensar em atravessar uma ponte ou uma sala, a personagem se coloca mais próxima ao final do que ao começo, pois ela crê ser possível a travessia e, assim, aproxima de si o final. A busca de Abel pela Cidade sonhada cumpre-se ao longo de sua travessia pelas regiões do mundo. Estando no "durante" de sua existência, simultaneamente no aqui e no lá, a Cidade nunca está distante, mesmo que ainda não encontrada.

Muitos ambientes têm a função de caracterizar as personagens, e os mais restritos desempenham com mais propriedade esta função. Quartos, salas, escritórios, ou seja, ambientes submetidos à arrumação da personagem demonstram seu perfil psicológico. Já os ambientes exteriores revelam a situação social, econômica da personagem (LINS, 1976, p. 98). A "ambientação" é dependente do foco narrativo e forma "o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente". O escritor diferencia o ato de aferir o "espaço", condicionado pela "experiência de mundo", da "ambientação", ato revelador dos recursos expressivos do autor que exige certo "conhecimento da arte narrativa" (LINS, 1976, p. 77).

Qualquer descrição excessiva na narrativa presta um desserviço à ação. Por isso, o escritor pernambucano prefere ambientar seus lugares a partir de elementos dinâmicos: personagens, animais, veículos, mar, chuva, janelas, portas, etc. Percebemos esse fator na ambientação do Martinelli, em que se destacam elevadores, corredores, escadas, portas e janelas abertas. Outro elemento que pode introduzir ou reduzir o movimento são quadros ou fotografias, os quais funcionam como janelas que dão para outros ambientes.

Os ambientes podem auxiliar a caracterização das personagens, induzindo certas decisões ou certas ações. No romance osmaniano, identificamos a ação dos ambientes sobre as personagens. Exemplo disto é que o protagonista é induzido a procurar, ao longo da vida, uma Cidade sonhada, onde encontrará a razão mesma de sua busca. Ambientes motivadores correspondem, de maneira mais adequada, à personagem que decide e age; já os restritivos correspondem melhor às personagens que, passivas, são mais influenciadas pelas linhas de força (LINS, 1976, p. 100). Quanto mais restritivo é o ambiente, mais o imprevisto ou o inesperado atua sobre as ações das personagens.

Outra função do ambiente é localizar as personagens ou deslocá-las da realidade. A pouca caracterização de um ambiente introduz a fantasia e um lugar imaginado ou pode chamar a atenção para seu oposto, como ocorre nas utopias que tornam implícito um mundo indesejado. Uma maior caracterização serve às obras cujo tema social que destaca.

No mundo em *Avalovara*, ocorre a unificação das regiões, tão distintas e distantes – Europa, Recife/Olinda e São Paulo – pela definição das linhas e dos nós a partir da busca: pela Cidade sonhada; pela mulher amada; pela arte da narrativa. A travessia de Abel possibilita seu "aprimoramento como escritor" e seu "autoconhecimento", como reconhece Gomes (2013, p. 12). As relações do protagonista com o mundo se assemelham um pouco às de um desmemoriado que, recusando o que está explícito, prefere investigar as "[...] camadas do real que só em raros instantes se manifestam" (LINS, 1979, p. 177).

É importante relembrar que o romancista não se limita aos modos de uso e de encontro mais comuns. Em sua liberdade, pode abrir novas possibilidades, desvelar finalidades incomuns ou esquecidas. Em *Avalovara,* temos muitos lugares que se abrem em novas ou renovadas finalidades: a casa da mãe de Abel; a praia dos Milagres; o Martinelli; o tapete.

Encontramos outro exemplo no tema "Cecília entre os leões": Abel, menino, lança uma tarrafa na cisterna de sua casa. A cisterna é desvelada como um lugar mágico, onde se revela a necessidade de buscar a Cidade e a morte futura de sua amada Cecília, que ele ainda nem conhece (LINS, 1973, p. 78). Ademais, temos outros fatos significativos: nas águas petrificadas e duras da cisterna, vazia de peixes e de vozes, Abel antevê, imprecisamente, "o olho de um morto", em cuja cabeça há uma mancha interrogadora. A imagem deste morto prenuncia o fim trágico do jovem escritor.

No trabalho de ambientação, o escritor afirma apropriar-se de outras obras de arte. A descrição que Abel faz da rua, em Amsterdam, quando está com Ross e a beija, diz respeito, segundo Gomes (2013, p. 18-19), a um quadro de Rembrandt (1606-1669), *A ronda da noite*. Gomes (2013, p. 19) afirma que Osman Lins "[...] vai buscar na linguagem verbal e nas obras dos que imaginaram e criaram em outras linguagens, como na pintura, arquitetura, escultura e música, as pistas para a realização da sua 'viagem', feita com o romance". A passagem é a seguinte:

> Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cónicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda (LINS, 1973, p. 76).

Em *Avalovara*, os lugares são ambientados com base numa série de elementos capazes de iluminar ou clarear certa familiaridade, que lhe dará unidade e coerência. Para tanto, o escritor lança mão de inúmeros produtos sensoriais, culturais, históricos relacionados a uma circunvisão, com os quais cria um mundo habitável[155]. Encontramos apoio teórico no trabalho da professora Ermelinda Ferreira, que especialmente em *Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins* (2009), analisa a importância do elemento sonoro na ambientação osmaniana.

Os ambientes ficcionais são também estruturados para induzir certos tipos de ânimo na personagem, que é influenciada pela atmosfera correspondente. A ambientação pode induzir uma ação, um acontecimento, que, por motivos inesperados, não se realiza. Isto chama a atenção para o sentimento de frustação da personagem e para o fato não ocorrido. Este sentimento pode conduzir a personagem à outra dinâmica. Um exemplo é a frustração da senhora que tenta pescar no cais em T. Seu insucesso cria novas linhas de força e induz outras relações na cena.

As personagens tornam próximos certos lugares e ambientes, que podem concordar com seu perfil ou contrastar profundamente com ele. Esta espacialização imposta pelo perfil da personagem está condicionada às aberturas possíveis na familiaridade. O escritor e o leitor, mediados pela compreensão de mundo, interpretam, na lida diária da personagem, a familiaridade e a espacialidade mais próxima: uma profissão, de tesoureiro, por exemplo, induz, pela familiaridade, um conjunto de instrumentos, de movimentos direcionados e de outros ambientes afins. Outro exemplo é o encontro de Abel com Cecília no ônibus, num dia chuvoso (LINS, 1973, p. 131-132): ela desce do coletivo e abre um guarda-chuva vermelho, ele a observa através do vidro embaçado.

A descrição da paragem que envolve o acontecimento é simples e vazia de seres e coisas. Contudo, nossa interpretação compreende 1) o interior do ônibus cheio de bancos, apoios para as mãos, outros passageiros sentados ou em pé, parcialmente molhados, motorista, deslocamentos e paradas, subidas e descidas de passageiros 2) na rua onde Cecília está localizada, recuperamos postes que iluminam, poças d'água agitadas por pneus, sapatos

[155] O estudo do mundo romanesco em *Avalovara* impõe um relativo nível de igualdade a todos os produtos sensoriais atuantes na narrativa. Os lugares e as regiões romanescos, articulados numa totalidade conjuntural e utensiliar, especializam-se mediante a interpretação ativa de todos. Alguns sons, odores, sabores chamam tão fortemente certas paragens quanto o substantivo que a indica. As percepções táteis apontam hostilidades ou receptividades.

molhados, pessoas abrigadas, a rua está vazia, o olhar comum dos amantes etc. Assim, especializamos, ambientamos a paragem com o que é possível na familiaridade.

Nós habitamos em paragens, que são "o que está diante e em torno", ou seja, habitamos simultaneamente nossa casa, nossa rua, nosso quintal, nosso bairro, nossa cidade, nossa nação. A dispersão do homem moderno, pela planificação matemática da técnica, obscurece o mundo, gera a "devastação da terra", a "massificação", o "apatridismo" e a "fuga dos deuses". Neste cenário, o homem passa a ter caráter de matéria, dirigida a um fim, e o conjunto paisagístico de um local é reduzido apenas ao consumo e ao lucro (NUNES, 2007, p. 136-137). Diferentemente, quando um escritor ambienta algum lugar com seus seres e coisas, janelas e portas abertas, ele abre uma paragem onde todas estas coisas estão inter-relacionadas, numa interpretação de mundo. Uma narrativa literária, nesse sentido, faz entrar na história um mundo, com o qual nos identificamos e escolhemos como habitação.

3.2 As regiões romanescas

Um conceito fundamental em nossa análise é o conceito de "região", explicitado por Heidegger ao longo dos seus escritos. Para entender este e os demais conceitos da mundanidade, tomamos como base, além dos trabalhos do filósofo alemão, os estudos de Ligia Saramago, *A topologia do ser* (2008), de Didier Franck (1986), de Benedito Nunes (1986, 2007), dentre outros, os quais sintetizam ideias e oferecem análises.

Nosso objetivo é afastar o conceito de "região" romanesca de qualquer ideia de "nação", nacionalidade ou região geográfica, pois consideramos que os modos de existir são definidos a partir da circunvisão estruturada por diversos entes, coisas, ambientes e lugares (aproximados e inter-relacionados), a partir dos quais o ser compreende a si e ao outro.

Para Heidegger (2003, p. 406), "as regiões do ser não podem ser encaixadas umas ao lado das outras, umas sobre as outras ou umas atrás das outras, mas só são o que são no interior de uma vigência ou a partir de uma vigência do mundo". A partir deste pensamento, podemos indicar que toda região romanesca estrutura-se mediante direcionamentos e aproximações previamente compreendidos pelo escritor e dos quais não se pode abster de sua interpretação.

Tais elementos possibilitam a localização das personagens (ser-no-mundo-ficcional) e dos instrumentos, o que estrutura uma circunvisão. A circunvisão de um mundo romanesco

implica uma multiplicidade de regiões, de lugares e de ambientes, que não estão sobrepostos, postos uns ao lado dos outros, nem atrás uns dos outros. Estruturados e inter-relacionados, formam uma "cercania", que é o de estar "em-torno" e "unido" ao ser de cada elemento da espacialidade ficcional. Todo direcionamento "para..." dos modos de encontro, de uso e de preocupação está previamente aberto pelo direcionamento de cada região. Alguns modos de encontro e de uso podem reafirmar direcionamentos conhecidos ou podem rompê-los, possibilitando, pelo "inesperado", um outro direcionamento, menos evidente.

Ligia Saramago, em *Sobre A arte e o espaço, de Martin Heidegger* (2008b, p. 68), afirma que o conceito de "região" implica a negação de qualquer possibilidade de "objetificação dos entes que se mostram em seu âmbito". Articulando, reunindo e resguardando em torno de si os seus arredores (lugares, ambientes, entes e coisas), as regiões romanescas invalidam a relação sujeito X objeto. Localizar um "ente" na região romanesca não é simplesmente atribuir uma posição num plano cartesiano; trata-se, sobretudo, de interpretar o seu lugar no mundo como um todo, o que pode clarear um lugar esquecido pela existência e uso cotidianos. Do mesmo modo, direcionar um ente ficcional é interpretar seu lugar e o que é próximo dele, mesmo implicitamente.

Os ambientes que formam os lugares das regiões do mundo ficcional são caracterizados por graus e tipos diferentes de sons, texturas, odores, sabores, luminosidade, cores, entes, utensílios, etc., mas também pelos arredores, que compõem ou contrapõem certos traços. Muitos caracterizadores podem até não estarem explícitos no texto, mas a condução da ambientação pelo narrador ou pela personagem induzirá uma certa "atmosfera" exigente da participação ativa do leitor, cuja interpretação depende da familiaridade com as cercanias indicadas.

Temos como exemplo os castelos, as praias e as praças presentes em *Avalovara*. Estes lugares, juntamente com outros, compõem, respectivamente, as regiões de Roos, Cecília e [redacted], induzindo uma cercania de sonoridades, luminosidades, movimentos, afazeres, texturas, cheiros, entes, coisas e diversos outros elementos característicos que atuam na ambientação. A interpretação depende da familiaridade do leitor com estes lugares e com os modos de encontros e usos.

Tal dependência implica a instabilidade da circunvisão das regiões e dos lugares. A relação que Abel (turista/estudante de línguas) mantém com as construções europeias está submetida constantemente à frieza e à incompreensão, simbolizadas pelo congelamento

estático da fotografia. Sua condição de estrangeiro, não só no espaço, mas também no tempo, afasta-o da possibilidade de compreender estes lugares e ambientes como são compreendidos pelo habitante: antigo lar da nobreza e memória da grandeza de seu mundo.

No medievo, os castelos especializavam uma região pela união de um conjunto de lugares: torre, pátio, muralha, arredores, nobres, camponeses, religiosos, aposentos, trono, caminhos, passagens secretas, fossos, etc. Em torno do castelo, estavam direcionados e aproximados pessoas, aliados e rivais, tarefas, ferramentas e produtos, deslocamentos, olhares, desejos, lutas, vida, morte, e muitos outros aspectos culturais e simbólicos daquele mundo. Atualmente, especializam outras direções e aproximações, porque são lugares de visita e de contemplação turística, encontros e usos que dependem de outros fios e nós.

Um exemplo da utilização de elementos sensoriais, sobretudo sonoros, para ambientar lugares ou regiões ocorre quando Cecília chega à casa das senhoras Hermelinda e Hermelinda, momento em que Abel a vê pela primeira vez:

> Ouço (na estrada?) sons precipitados, cruzados, rodas e eixos, uma estrutura pesada desmembrando-se. O álbum estremece em minhas mãos. Movimento algum na estrada: a mesma paz. Mas Cecília, a que não tem medo de leões – as grades e a sombra vertical das grades barrando seu vestido amarelo –, abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de ouro, o ranger do ferro nos gonzos não lubrificados, o badalo de bronze na campainha de cobre, suspensa de um arco flexível de aço. Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se. Cecília, a Madona dos leões? (LINS, 1973, p. 102-103).

Percebemos os elementos sonoros utilizados para ambientar o lugar, oferecendo uma atmosfera próxima do metálico/estridente da "jaula". Nesta ambientação reflexa, apresentada pelo narrador-personagem, destacam-se: 1) a presença do ouro, ferro, bronze, cobre, aço; 2) as características físicas dos metais: brilho, dureza, maleabilidade, vulnerabilidade a oxidação; 3) também os utensílios feitos de metal: grade, portão, pulseira, moedas, gonzos, badalo, campainha, arco, aldrava, jaula. A presença destes metais, com suas características, sons e modos de ser, induz o leitor a aproximar o brilho solar/ouro/pulseira/Cecília; a cor escura/grade/ferro/portão/gonzos; o amarelo escuro/bronze/cobre/campainha; e o cinza/aço/flexível/arco/campainha. Também, chama à ambientação o mistério dos processos alquímicos, cuja manipulação dos metais visava à obtenção do ouro: Cecília, portadora do

ouro, símbolo da mente esclarecida, entra na jaula de ferro e na vida escura de Abel, sob o tilintar comemorativo dos sinos.

O ser-no-mundo (escritor) induz ordenações, direcionamentos e localizações aos elementos da ambientação, segundo uma circunvisão que, ordenada narrativamente, unifica os espaços numa mundanidade própria. Para tanto, é preciso esclarecer algumas condições: 1) a região é composta por lugares; 2) cada lugar se determina e se orienta relativamente a outros na região; 3) a substituição de um lugar modifica a região; 4) todos os lugares articulam-se com base na proximidade[156]; 5) cada lugar pode ser formado por vários ambientes; 6) as coisas e as personagens da ambientação são consideradas lugares, pois articulam em torno de si cercanias – posicionamentos, direcionamentos, encontros, usos, utensílios, etc. que compõem em conjunto o mundo romanesco.

A presença, por exemplo, de uma arma num ambiente interfere na composição do lugar e da própria região pela atmosfera de tensão que cria e pelos posicionamentos, direcionamentos, encontros, usos e fins que ela possibilita. Desse modo, a multiplicidade dos locais não está à deriva no espaço, antes articula-se numa orientação regional, de um mundo circundante. Na "pertinência localizável"[157] de uma região,

> [...] nunca nos é dado, de início, uma multiplicidade tridimensional de possíveis posições preenchidas por coisas simplesmente dadas. [...] O local "em cima" é local no "teto", o "embaixo" é o "no chão", o "atrás" é o "junto à porta"; todos os ondes são descobertos e interpretados na circunvisão, através das passagens e caminhos do modo de lidar cotidiano, e não constatados e enumerados numa leitura de medições do espaço (HEIDEGGER, 2005, p. 150-151).

As regiões se formam a partir dos lugares, ambientes, entes e coisas que estão próximos (presentes ou não). No mundo fático, o sol, por exemplo, abre a possibilidade do encontro com os pontos cardeais, indicações privilegiadas de suas regiões que referenciam o "para onde" de "todo delineamento ulterior" das regiões e dos lugares. O sol influencia a construção das casas, das igrejas, das sepulturas, conforme o nascente e o poente, simbolizando regiões de vida e de morte. Até mesmo um cientista, ao sair de casa ao fim do inverno e ser aquecido pelos raios de sol, entende este acontecimento a partir de um mundo carregado de

---

[156] Esta não corresponde a uma aproximação meramente espacial, antes indica o que está próximo, explícito ou implicitamente ao mundo do ser, em seus usos e encontros. As pessoas amadas estão sempre próximas, independentemente da distância espacial.

[157] Heidegger (2005, p. 150) define "pertinência localizável" como "para onde a que se remete a totalidade de locais de um contexto instrumental", previamente compreendido.

significações (HEIDEGGER, 2005, p. 151). O homem continua a ser simbólico e integrante do cosmos[158]. Assim, o escritor, não vendo o sol de outra maneira, realiza sua narrativa e estrutura suas regiões na compreensão de que o sol comanda o mundo.

A interpretação de um lugar (aqui) só ocorre mediante a relação com outros lugares (lá). O escritor especializa sua ambientação regional ao articular numa circunvisão o "ser-de", o "ser para" das coisas, o "ser-com" e o "ser-em" das personagens, e isto se vincula às suas interpretações e à sua compreensão, posição já desde sempre descoberta. O direcionamento de cada lugar possibilita pertencer ou não-pertencer a; caminhar para; voltar para; fugir de; ir em busca de; levar junto; querer ficar em; querer partir de. Estas cercanias invalidam as posições do sujeito consciente, situado objetivamente num ponto zero, cuja visão perspectiva dirige-se para um espaço tridimensional, preenchido por coisas e seres isolados.

Mediante o exposto, podemos interpretar o mundo em *Avalovara* composto por três regiões: Roos; Cecília; e [redacted]. Considerando cada região uma "alegoria da arte romanesca" (LINS, 1979, p. 175) e, apoiados em Dalcastagnè (2000, p. 13-14), apontamos a região de Roos ligada, sobretudo, à questão espacial dos percursos; a região de Cecília como alegoria dos encontros e dos usos, enquanto a região de [redacted] é ligada às revelações da palavra poética[159]. Cada região estrutura-se a partir de uma multiplicidade de lugares, ambientes, seres e coisas, aproximados e direcionados por uma circunvisão primeira, a do escritor, e, posteriormente, pela circunvisão do leitor. Considerar a primazia das alegorias não significa abandonar por completo os conceitos tradicionais da crítica literária, mas um direcionamento que se coaduna com o caminhar proposto pela obra.

3.2.1 Anneliese Roos: a região dos percursos

Abel, na Europa, conhece a alemã Anneliese Ross, alegoria dos espaços estrangeiros, pois é uma mulher feita de cidades. O sentimento devotado a ela é um "amor mesclado com o inalcançável e a geometria" (LINS, 1973, p. 153). Através deste encontro, duas definições tomam corpo: 1) Abel se reconhece "bárbaro", filho de uma região violenta, "sáfara e inculta[160]"; 2) os espaços europeus, como o corpo de Ross, mantêm-se em atmosfera

---

[158] Para Costa Lima (1980, p. 86), nas sociedades modernas, há uma espécie de "esquizofrenia", pois os conhecimentos técnico-científicos no fundo não afetam a "base mais antiga, menos articulada e mais extensa das crenças" (COSTA LIMA, 1980, p. 68).
[159] Esta ligação também foi apontada por Dalcastagnè (2000, p. 13-14), em seu estudo sobre a obra osmaniana.
[160] Id. p. 216.

emblemática, “terra estranha”, sobrecarregada de “elementos não absorvidos” por seu olhar “bárbaro” (LINS, 1973, p. 52).

Além destas definições, destaca-se também uma reflexão sobre o homem e a língua, apontada pela dificuldade comunicativa entre Abel e Roos, devido ao uso instrumental da língua francesa, estrangeira aos dois. O desencontro comunicativo com Roos só é vencido quando eles dialogam a partir de textos poéticos (versos de Anacreonte) ou de obras de arte, os quais possibilitam os raros momentos de aproximação entre Abel e Roos: “ser - além de ofuscante - dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria” (LINS, 1973, p. 181).

A compreensão que Abel tem da região de Roos é sempre precária e fragmentada, e isto ocorre porque não tem acesso à memória desta região. Ele interpreta, como um “invasor”, os lugares, cuja atmosfera de opacidade é composta pelo caráter noturno e quase sempre chuvoso dos ambientes. Mas, há de se destacar o vazio humano desta região: “as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano)” (LINS, 1973, p. 33). O único rosto alcançado pelo protagonista neste aglomerado de coisas e construções é o de Roos. Apesar de não descrito, este se destaca pela luminosidade que traz: “Porque a claridade é a marca de Roos”. E mesmo sendo “uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque”, “Roos, essa cidade,” impressiona por sua “oposição às sombras”. Sua função no mundo da narrativa é “não deixar que a noite prevaleça” (LINS, 1973, p. 92).

Mesmo estando no espaço da Europa, Abel está distante da memória dos lugares e das pessoas, e isto é marcado pela primazia da voz narrativa em primeira pessoa, a qual singulariza o olhar perspectivo do narrador-personagem. Este olhar interpreta o espaço e tudo nele como objeto, o que gera o silenciamento do “outro”, indicado pelo vazio humano desta região. Ademais, o protagonista é incapaz de estruturar uma circunvisão da região europeia, pois ele não goza da capacidade localizadora e articuladora, necessária à ambientação.

Outros rostos são vistos, porém detalham-se a partir da experiência com obras de arte: símiles dos “heróis dostoievskianos” nos rostos da “família Weigel” – (LINS, 1973, p. 119) –; descrições de mulheres que remetem aos quadros de Rembrandt ou de Van Gogh (LINS, 1973, p. 92-93). Também, a memória regional atua nas interpretações dos acontecimentos.

Nesse último caso, destacamos dois exemplos: 1) num encontro afetuoso com Roos, Abel interpreta a agitação da rua estrangeira a partir de sua memória regional:

> "põe em relevo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas [...] a caixa do tambor [...]. Lanças entrechocam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, [...] os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estremece as paredes do Recife)" (LINS, 1973, p. 76-77);

2) ao longo de uma tarde em seu quarto, estudando não apenas o mapa, mas também "pedras, fotografias, gravuras antigas, páginas de romances, clichês, telegramas de jornais", Abel, admite ter atingido uma visão articulada de Londres, "cidade, real e imaginária", para além do simples "traçado e nomes[161]". Isto indica que a circunvisão dos espaços está submetida à intermediação cultural e da linguagem.

Esta região, vazia de homens, é composta por vários lugares: hotéis, ruas, táxis, veículos, motos, estações de trem, restaurantes, bibliotecas, castelos, torres, chaminés, escadas, aldeias, cidades, jardins, monumentos, estátuas, igrejas e catedrais; salões, pórticos, campos, trigais, canais, fossos, cafés, pontes, muros e muralhas; rios, vitrais, feiras, fontes, máquinas, praças, abóbadas, barcos, lagos, ilhas, palácios, picos nevados, bancas de revistas, museus, etc. Também fazem parte de sua ambientação instrumentos musicais, obras de arte, turistas, chuva, noite, dia, sol, roupas de frio, bolsas, guarda-chuvas, músicas, livros, etc. A espacialidade é estruturada na articulação desses elementos, que podem surgir implícita ou explicitamente.

Em Roos, há pouca referência a elementos de passagem entre os lugares (ruas, corredores, estradas etc.). Esta ausência faz com que os lugares pareçam isolados uns dos outros. Há poucas descrições de deslocamentos a pé, de trem, de barco, de ônibus. Quando eles são descritos, a atmosfera tende ao estático. Não há detalhes de como Abel chega e de como volta da Europa. Porém, as distâncias quilométricas entre as cidades se destacam:

> Vou e vou, de Milão a Verona (160 quilômetros), 40 entre Verona e Pádua, entre Pádua e Veneza o duplo disto, 200 de Veneza a Ravena (a cidade está em festa, fechado o correio, não sei se me espera alguma carta de Roas), 70 ou 80 separando Ravena de Ferrara, mais 120 Ferrara de Florença, 80 no trajeto Florença a Pisa, de Pisa a Roma: 300 e tantos, de Roma a Nápoles: 230?, não muito menos de 400 - ou talvez até mais - de Nápoles a Assis e daí a Arezzo, e 400 no lance Arezzo-Milão, sem falar nos 822 que me separam de Roos (USCITA) (1973, p. 178).

[161] Id. p. 217.

Isto indica que o protagonista compreende aquela região apenas sob o modo matemático, geográfico, arquitetônico e exterior, permanecendo distante da memória humana, das linhas e dos nós que mantêm unidos seus lugares. O olhar quase sempre está voltado para o exterior das construções, o que não abre a sua intimidade. Poucas vezes contempla seus interiores e, quando o faz, consegue, paradoxalmente, identificar um nome de cidade:

> Meu olhar é como um molde da cidade que em Roos, silenciosamente, lampeja e sorve-me. Onivejo as ruas e o interior das edificações, os tonéis de bebida nas adegas sob a rua, ante canais, as pontes e os objetos empoeirados nos sótãos, a topografia (identifico-a) de *Utrecht*, a luz de uma tarde de outono, os interiores civis e oficiais, tudo e o que está dentro de tudo, armários e arcas, e o que jaz nas gavetas dos móveis [...] (LINS, 1973, p. 188).

Com base no exposto, interpretamos a mulher feita de cidades (Roos) como a alegoria do elemento espacial (sem tempo) que o escritor precisa considerar para a estruturação do mundo romanesco. Para espacializar as narrativas, é necessário compreender os espaços, as regiões, os lugares, ou seja, o mundo que, na obra, tornar-se-á similitude. Mas, para que isto ocorra, o ser-no-mundo precisa interpretar uma circunvisão, a qual depende de seu habitar poético. Isto ocorre mediante a compreensão das relações de encontro e usos que unem seres e coisas, necessária para o acesso ao complexo articulado de sentidos[162], encontrado na "Memória" corporal de Cecília.

Isto não quer dizer, contudo, que uma interpretação dos espaços estrangeiros esteja impossibilitada ao escritor ou ao leitor. Estes podem circunscrever uma mundanidade destes espaços a partir das obras e narrativas dos artistas nativos, ou seja, de quem muito conviveu neles. Mundanidade que não atinge exatidão nem verdade, pois a memória do mundo do observador (estrangeiro) atua sobre sua interpretação. Obras poéticas detalham alguns fios e nós intrínsecos às relações de encontros e de usos da região. Isto ocorre quando Abel contempla algumas "realizações artísticas" nos "lugares onde foram concebidas": o que transmite "[...] instruções sobre o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção" (LINS, 1973, p. 179).

Continua o narrador:

---

[162] Isto parece apontar uma explicação sobre a primazia do caráter de engajamento que o leitor conterrâneo identifica nas obras contemporâneas.

> Não me responde Pádua? Nápoles não me responde? Nelas me desmembro, em exercícios vários. Olhos nos bairros da periferia, o nariz nas feiras, solta no ar a pele, os pés extraviados, a boca nos cafés, nos bordéis, exangue, o sexo, as orelhas nos mercados e em ônibus que ignoro aonde vão, a população dos subúrbios, suas casas, peixes, legumes, frutas, calamares, as temperaturas e as consistências das coisas, ruas desconhecidas, seguem-me putas fatigadas e pederastas tímidos, vinhos e perguntas, o sexo exangue, manipulado por mulheres que não penetrará, pois assim decidi, para que riam do seu possuidor, julguem-no impotente, alguém mais lastimável do que elas, as vozes, os gritos, os latidos, os dobres (LINS, 1973, p. 179-180).

Como turista e visitante, o escritor tem acesso apenas a interpretações fragmentadas da região visitada que, em seu conjunto, assemelham-se à coleção de fotografias, suvenires e lembranças que um viajante traz da viagem, indigentes de rostos e afetividades.

> [...] a máquina estala entre meus dedos, clique do obturador, passar do filme, Roos, fugidia e móvel, presa em flagrantes imóveis, nos quais amanhã, depois, depois, tentarei recuperar — o quê? Ressurgirá, em alguma das fotografias, tal como a vejo no jardim do castelo onde repousam as cinzas de Da Vinci? Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir (LINS, 1973, p. 297).

Esta região caracteriza-se, sobretudo, pelas inúmeras cidades percorridas por Abel, em sua ânsia de encontrar a "Cidade"[163] sonhada: Amsterdam, Lausanne, Londres, Paris, Haia, Roma, Estrasburgo, Reims, Granada, Hamburgo, Florença, Luxemburgo, Antuérpia, São Petersburgo, Bruxelas, Nimes, Montpellier, Toulon, Monte-Carlo, Nice, Menton, "Uma cidade em círculo (Nordlingen?), outra retangular (Aigues-Mortes)", Milão, Ravena, Varese, Intra, Baveno, Stresa, Chiasso, Verbania, Pádua, Ferrara, Pisa, Nápoles, Assis, Arezzo, Uscita, Eltville (cidade natal de Roos), e muitas outras. Sintaticamente, a maioria dos trajetos é substituída por vírgulas, o que marca a fragmentação desta região.

Abel, mesmo na Europa, nunca se distancia das cidades do Recife e de Olinda. E nesta relação heideggeriana de proximidade e distanciamento, tudo o que se define é um "diagrama", um "*Leitmotiv*" de sua estadia na terra estranha, nas tentativas infrutíferas de

[163] A Cidade sonhada sempre é marcada com inicial maiúscula.

encontrar esta mulher: “iremos de um extremo a outro, sem pouso nem encontro verdadeiro” (LINS, 1973, p. 97).

Nessa região, há muitas referências à cartografia, às medidas de distâncias e ao utensilio “mapa”. Uma reflexão sobre os mapas que se destaca:

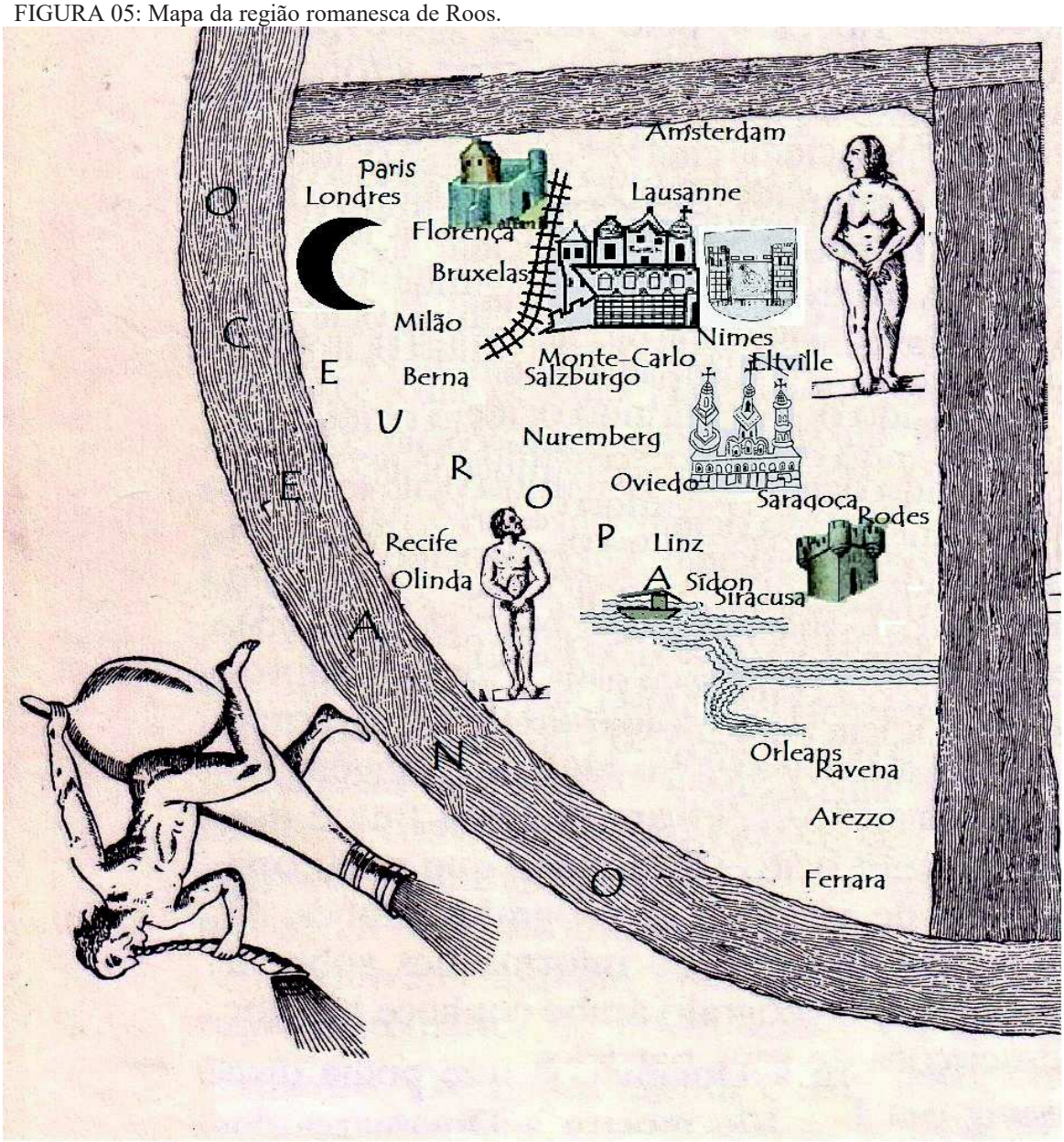
> Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. Isto dá o que pensar. Na verdade, um mapa, para ser exato deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada. [...] Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece com os mapas? O que eu digo é algo incompleto e falho. Mas você chega ao porto. Com estas palavras, orienta-se e chega à compreensão do que eu quero dizer. [...] O mapa de um continente irreal, não um mapa imperfeito (LINS, 1973, p. 153-154).

Logo, se há um mapa em *Avalovara,* é certamente conforme esta ideia: um mapa é a expressão da substância e da natureza do que o mundo deflagra no “ser”. Então, propor um mapa de um mundo romanesco não significa buscar representatividade, fidedignidade, decalque ou perfeição em relação ao espaço exterior. Certamente, está mais associado ao conceito de “mapa” apresentando por Deleuze & Guattari (1995, p. 21):

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

Considerando esta região a alegoria da reflexão sobre a espacialidade ficcional, a qual precisa ser compreendida para além do mero caráter geométrico, geográfico, matemático, representativo ou referencial, conforme a análise precedente, propomos um mapa da região romanesca, estruturado pelos lugares que se articulam em ambientes:

FIGURA 05: Mapa da região romanesca de Roos.



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador a partir da interpretação da obra e da região em análise.

Nesse mapa, uma das infinitas possibilidades do mundo ficcional, apontamos a distância entre Abel e Roos, a barreira formada pelas cidades, espaços estranhos ao colonizado, cujo "olhar bárbaro" só atinge em raros momentos a interioridade das construções e uma interpretação da mulher feita de cidades. Abel, mesmo na Europa, está mais próximo de Recife e Olinda, e suas idas às cidades de Roos não possibilitam uma interpretação da circunvisão unificadora dos lugares e ambientes na região, pois cada elemento destes espaços está fragmentado e isolado um dos outros.

Podemos identificar nesta região uma ligação com o elemento "terra", um dos quatro componentes do mundo, segundo a alquimia. Assim parece ser, quando consideramos a peregrinação de Abel por terras estranhas e a sua incapacidade de interpretar as leis simbólicas deste mundo hirto e frio. Noutro sentido, focando o elemento sintático do próprio texto, ou seja, o enunciado, estabelecemos a ligação desta região com o predicado ou com seu complemento, que completa as significações da frase (sujeito+verbo+complemento). Abel está inicialmente num mundo vazio de "sujeito" (pessoas) e de "verbo" (movimento). Nele, busca identificar inutilmente as linhas de força que ligam os fragmentos dos espaços europeus. Seu olhar está voltado para o espaço, para os elementos concretos, para os complementos e para os substantivos, desconhecendo, ainda, nesta primeira fase, o sujeito, as pessoas, o verbo, os movimentos do mundo.

Enfim, são as obras artísticas, as narrativas, as diversas interpretações culturais que fornecem ao jovem escritor a possibilidade de acesso a certas relações que mantêm unidos os lugares, seres e coisas. Mesmo assim, a região de Roos continua vazia de rostos, nomes, tarefas e afetividade. É no retorno ao Brasil, na relação com Cecília e com [redacted], que o protagonista vai encontrar rostos, nomes, afetividade e sentido, necessários à mundanidade narrativa.

3.2.2 Cecília: a região dos encontros

Vivido e compreendido o distanciamento de Roos e, consequentemente, dos espaços europeus, Abel, algum tempo depois, retorna ao Nordeste modificado, pois traz em seu corpo as marcas deste amor. Em 1962, em Recife, aos trinta e dois anos, conhece seu segundo amor: Cecília, assistente social do Hospital Pedro II (LINS, 1973, p. 114). Eles são apresentados pelas senhoras Hermelinda e Hermenilda, donas de uma pensão, narradoras que têm a função de unir o casal. Estas idosas simbolizam as "Parcas"[164], fiadoras do destino humano e divino. Parecidas, constantemente se mesclam fisicamente uma na outra – "uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua" de brincos, orelhas, abrigos, língua, voz, olhos (LINS, 1973, p. 100) –, não podendo Abel diferenciar as duas.

[164] Na mitologia grega, eram chamadas de Moiras as divindades lunares. Formam uma tríade: Nona, Décima e Morta. Elas tinham respectivamente os papéis de controlar a gestação/nascimento, o crescimento e a morte. Tecem o destino tanto dos deuses quanto dos mortais e marcam o retorno à luz (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 431; p. 873). Em *Avalovara*, a Morta por três vezes surgirá: no momento em que Abel é tentado a entrar na cisterna aos dezesseis anos; antes da morte do Tesoureiro; e conduzindo a cabriolé sobre a qual Cecília morre.

A segunda região simboliza a compreensão dos modos de encontros e usos, necessários à circunvisão do mundo romanesco[165]. Cecília é um "texto familiar", "uma aquisição adormecida – presente e discreta, calada" (LINS, 1973, p. 234). Nesta região, Abel estrutura três perguntas[166] fundamentais para a narrativa: "Onde? O quê? Por quê?[167]". Cremos que a questão "Onde?" foi clareada pela relação entre Abel e Roos; já a questão "O quê?" (ou "Quem?) encontra respostas com corpo povoado de Cecília. A terceira pergunta percorre a região da última mulher, [redacted], e suas revelações.

O encontro com Cecília e seu fim trágico são antevistos por Abel quando ele, aos dezesseis anos, joga uma tarrafa na cisterna do chalé onde vive com a família (Recife), possivelmente em 1946: há uma ocasião em que a rede se prende no fundo, e ele, tentado mergulhá-la para desprendê-la, decide agir, porém o faz antes ou durante a ação, prevendo um fim trágico. Nesse instante, Abel, sobre o piso, cospe e ouve de sua garganta o nome: "Cercília. Cercília? Ercilia[168], talvez? Cecília?". Abel percebe que, ao sobreviver do desastre, está condenando a mulher amada, no futuro, a cumprir o seu destino trágico.

Cecília é fisicamente andrógina (hermafrodita), o que é simbolicamente indicado pela unificação constante de oposições ao longo do tema: claro/escuro; macho/fêmea; verso/reverso; faca/bainha; delicadeza/virilidade; noite/dia; terra/mar; claro/escuro. Guardando esta pluralidade, seu copo é composto por uma multiplicidade de seres humanos, os quais se apresentam a partir das atividades cotidianas, revelando silenciosamente[169] seus trabalhos, resistências e explorações. Sua presença também induz o surgimento de animais e seres estranhos:

> Acompanham-nos (e da sua presença estamos penetrados) homens e mulheres do povo: estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de

---

[165] Mas também o acesso a um "amor amplo", dirigido ao leitor conterrâneo (LINS, 1973, p. 231).
[166] Paul Ricoeur (1994, p. 89) refere-se a perguntas feitas para se entender a ação na trama narrativa – que, o por quê, quem, como, com, contra quem. Contudo, alerta para a necessidade de ligar estes membros ao conjunto da narrativa, que é numa "intersignificação".
[167] Id. p. 77.
[168] Ercilia é a esposa do tio de Abel, que morreu afogado. Abel, quando tem "nove ou dez anos", vai ao velório e é impelido a beijar a mão da viúva. Esta imagem permanece em sua memória, só sendo desfeita quando, ao fim, toma nos braços Cecília morta. Ele percebe que o nome ouvido era o de Cecília.
[169] Há uma alegoria do Pastoril em *Avalovara* que evoca o "ser" duplo de Cecília com a representação de Diana, que no pastoril veste as duas cores (vermelha e azul), mas também chama a atenção o nome da "pequena orquestra" formada por homens do povo, marcado em maiúsculo: "DEIXA FALAR". Este silêncio indica que os seres de Cecília e do mundo ficcional não derivam das lembranças dela, nem do escritor, mas da memória do mundo (LINS, 1973, p. 213).

> pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães. Planam, acima de nós, como se fossem alados, bichos do chão e da água: rãos, lontros, peixes-vaca, emos, búzias, tartarugos, camarãs, arraios, lesmos, calangas, suçuaranos. Sob os nossos pés, fundo, o rumor de muitas vozes raivosas ou festivas. Ouvindo-as, compreendo: os homens e mulheres que nos cruzam estão vivos, mas mudos - e o seu clamor ou os seus risos enterrados. Incorporam-se na minha última visão, ao mundo orgânico, arcos e colunas? (LINS, 1973, p. 288).

Percebemos, no enunciado, que "incorporam-se na minha última visão, ao mundo orgânico, arcos e colunas?[170]" referências aos espaços europeus (arcos e colunas) que se incorporam à visão orgânica de mundo: seres, homens, nomes, funções, instrumentos. Todos incorporados e respondendo às questões: "Onde?" e "O quê?". A presença dos seres e das coisas (nomeadas), neste tema, destaca-se em relação ao tema anterior (Roos), o que assinala a incorporação da memória nos lugares e ambientes desta segunda região: Tesoureiro, Gorda, Leonor, Augusto, Mauro, Cenira, Cesarino, Isabel, Janira, Lucíola, Damião, Eurílio, Dagoberto etc. Nomeiam-se ruas, avenidas, pontes, construções, numa ênfase ao mundo conhecido da circulação urbana. Mundo articulado e direcionado pela memória e pela compreensão, a partir das quais o habitante interpreta a si, os encontros, os usos e as tarefas diárias, ao mesmo tempo em que impõe modificações. Citamos, mesmo extensamente, um trecho que destaca o nomear dos lugares:

> A caminho da Delegacia Fiscal, atravesso a Avenida Rio Branco e vejo uma aglomeração perto da Ponte Buarque de Macedo. Automóveis e ônibus arrastam-se, [...], no Cais do Apolo. Sigo a Rua da Guia, em direção à Praça do Arsenal da Marinha. Entro, porém, à esquerda, saio no Cais e me aproximo do ajuntamento. [...] Afasto-me e dirijo-me à Delegacia. [...] de volta, refaço meu caminho pelo Cais do Apolo. [...] Os veículos transitam mais depressa [...] O Sol reflete-se nas águas oleosas do Capibaribe e ilumina, longe, do outro lado da Ponte, as árvores da Praça da República, as estátuas perfiladas sobre o Fórum, os jardins do Palácio do Governo, por trás da Casa da Guarda. [...] Damião aparece, desorientado, à entrada da sucursal, interpela um empregado e toma a direção do elevador. [...] Vamos pela rua do Pombal, às duas da manhã, Dagoberto e eu, no táxi de Damião, seguindo a ambulância com o corpo mutilado do homem que assume ser pai e protetor de quem só possuía mãe e nenhuma proteção. [...]. A ambulância, com a sirena ligada, entra na Avenida Norte. [...] Agora, a rameira de 1930 está viúva e só. [...] Raul Nogueira de Albuquerque e Castro, o Tesoureiro [...] segue dentro da noite pela Avenida Norte. [...]. Rodamos na extensa reta da Cruz Cabugá, traçada sobre manguezais, entre aterros negros, mais negros sob o céu encoberto. Rasa e infestada de mocambos a bacia do Rio Beberibe. Da lama, com os seus jardins de mangues, de mariscos, de caranguejos, vem um cheiro de carniça. [...] Mal se distinguem, na sombra nevoenta, os raros

[170] Id. p. 288 Ibid.

> edifícios, a Escola de Aprendizes Marinheiros, a Fábrica Tacaruna (LINS, 1973, p. 191-193).

Percebemos que não se trata de uma descrição estática, antes é uma ambientação dissimulada feita em primeira pessoa, revelada à medida que o narrador-personagem se movimenta na zona urbana de sua cidade.

Porém, sobressai uma zona de silêncio nesta região: os seres que compõem o corpo múltiplo de Cecília não falam e são caracterizados pelas ocupações, instrumentos e vestimentas: lavradores, canavieiros, falsários, proxenetas, marinheiros bêbados, ladrões, malandros, gigolôs, contrabandistas, profissionais de falsos testemunhos, assassinos, olheiros da polícia, estivadores, gente da lavoura, mulheres com panos na cabeça e homens com chapéus de carnaúba ressecados pelo sol, "mãos duras como paus e os pés descalços uns cascos, as roupas em pedaços" (LINS, 1973, p. 269) etc. "Dez mil homens estão na sua carne" e todos possuem suas próprias "fábulas" cotidianas: "Cecília, corpo e – ao mesmo tempo – mundo" (LINS, 1973, p. 195-196).

Noutra passagem, temos, reveladoras, as presenças trazidas pela jovem assistente social:

> Vou de um ponto a outro do Recife e encaro as pessoas. Evocam, essas presenças alheias, as suas próprias matrizes, existentes no corpo encantado de Cecília? Serão, ao contrário, matrizes dos entes concretos que transitam nesse corpo e o formam? Como saber? Sei apenas que os viajantes frente aos guichês ignóbeis da Estação Rodoviária e o velho esquálido que vigia a inútil borboleta enferrujada; os vendedores de peixe na Praça do Mercado; as prostitutas nas sacadas da Rua Bom Jesus, mostrando a língua ao ritmo das músicas que as vitrolas tocam alto nas salas; a população dos mocambos sob a negra ferragem deteriorada na Ponte Velha e o cego no Cais de Santa Rita, agitando alguns níqueis, tristemente, numa bacia de queijo, sem ninguém por perto, o tilintar das moedas tornando o Cais mais desértico, todos podem existir na carne de Cecília — e o meu amor, abrangendo-os, liga-os a mim com laços cuja natureza me escapa. [...] o Recife, fração do mundo, muitos dos seus habitantes não mais distanciados, não mais estranhos, integrados no meu ser através deste amor e de Cecília, sua substância e sua arca. Escritórios e lojas ainda fechados. O vento matinal agitando nas calçadas silentes algumas folhas caídas pela madrugada. O dia uma planura clara e virgem a espera dos homens. Cecília telefona-me. Suas palavras, vindas através do Recife meio adormecido, parecem-me inaugurar a manhã: pegadas na areia de uma praia sobre a qual transita, solitária, a primeira banhista (LINS, 1973, p. 214-215).

É no encontro com Cecília, ocorrido nas cidades do Recife e Olinda, que Abel vislumbra os rostos, os corpos e suas tarefas cotidianas, não encontrados na Europa. Correspondendo a isto, Recife surge como uma cidade unida e em luta contra as águas e as

inundações[171], o que se ambienta pela presença do mar, dos canais, da chuva abundante. Ela é a abertura que fornece a Abel o reconhecimento dos modos de agir de seu povo, indicados em parte pelo movimento de resistência liderado por Francisco Julião na zona canavieira. Porém, Abel, incapaz de identificar "os valores que devem ser incinerados ou substituídos", pergunta a Cecília se a "profissão" "fraterna e retificadora" que ela exerce é mesmo adequada à realidade: "Ela pode dar um sentido a sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje?" (LINS, 1973, p. 211). Abel é incapaz de responder.

A estrutura desta região ocorre pela união de muitos lugares, com destaque para o Bairro da Casa Forte, a pensão das senhoras Hermelinda e Hermenilda, a cisterna e o chalé onde Abel cresceu, a Praia dos Milagres, o banco, muitas ruas (nomeadas) de Recife e Olinda, canais, mar e pedras, claridade do dia, chuva, ônibus, interiores dos lugares (o quarto, sala do chalé, sala da pensão, quarto de Abel, ambientes do banco e do hospital), álbuns e fotografias, conventos, igrejas.

Todos estes lugares são caracterizados pela presença humana, indicada por profissões[172], nomes, rostos, instrumentos, vestimentas, discursos etc. Esta circunstância nos remete ao que Ricoeur (1994, p. 89) fala sobre o "agir" na trama narrativa: "agir é sempre agir 'com' outros". Ocorrendo que as "interações" podem ser de cooperação, competição ou de luta. Consequentemente, a região de Cecília compõe-se de uma circunvisão que se forma pela multiplicidade de vozes narrativas em primeira pessoa (Abel, Hermelinda e Hermenilda, Cecília, a Gorda, o Tesoureiro, os irmãos de Abel)[173]. Isto é conveniente a uma visão aperspectiva, que interpreta os espaços mediante muitos pontos de vista:

> O Recife (muros cor de chumbo da Casa de Detenção, São Pedro dos Clérigos com sua esbelta fachada e as pedras do calçamento cheirando a frutas podres, barcaças de pequena cabotagem, seus mastros oscilando no Cais da Alfândega), a Lua refletindo-se no rio, o Recife, fração do mundo,

---

[171] Lins (1979, p. 140) afirma que *Nove, novena* é a primeira obra em que Recife aparece explicitamente, como cidade "sempre ameaçada pelas águas", símbolo da "precária segurança humana". Em livros anteriores, era sempre Vitória de Santo Antão "mencionada ou não que estava presente". Como percebemos, o escritor admite que uma cidade pode fazer parte do mundo de uma obra de ficção, mesmo não sendo "mencionada" explicitamente.

[172] É tão importante as ocupações neste tema que o padrasto de Abel é a todo momento tratado sob o nome de "Tesoureiro", caracterizando-o através de sua profissão. Só depois de morto, surge seu nome: Raul Nogueira de Albuquerque e Castro (LINS, 1973, p. 193).

[173] Esta multiplicidade de vozes narrativas não se estrutura no tema sobre "Roos e as cidades", narrado principalmente por Abel (narrador-personagem-protagonista) – visão monocular. Está é uma diferença importante na análise da obra, pois chama a atenção para a questão da visão aperspectiva dirigida aos espaços, comum no medievo e pouco valorizada na modernidade (tema de Roos); e para a mescla de discursos "reais" e ficcionais, comum às narrativas contemporâneas. Discussões que ganham sentido com Roos e Cecília.

> muitos dos seus habitantes não mais distanciados, não mais estranhos, integrados no meu ser através deste amor e de Cecília, sua substância e sua arca (LINS, 1973, p. 215).

O pernambucano vive este amor, apesar das forças contrárias e opressoras representadas pelos irmãos da jovem e por sua ex-mulher. Nos primeiros encontros, avultam presenças ameaçadoras, armas, escuridão, sujeira, odores fétidos, ruídos, animais degradados, mas também um carneiro, símbolo da paz.

A alegoria do corpo de Cecília seria uma reflexão sobre a compreensão de mundo cotidiano, da qual o escritor parte, inevitavelmente, ao iniciar sua busca por uma circunvisão narrativa. Neste movimento, são considerados os modos de encontro e uso possíveis entre as pessoas e as coisas, bem como as forças atrativas ou repulsivas possíveis em cada lugar ou ambiente da região. O produto é uma interpretação que não visa à verdade, à realidade, ou a um fim social específico, mas a uma coerência discursiva com a memória do cotidiano. Tanto parece ser assim que a morte de Cecília, grávida, e o fim da região em torno dos amantes indicam que a obra literária não pode limitar-se à função do "engajamento", da "resistência contra", mas que a interpretação da "memória" regional deve produzir similitudes abertas em novos mundos, capazes de enriquecer o povo e a arte.

Uma reflexão metanarrativa sobre a ambientação dinâmica dos lugares na narrativa ocorre quando Abel fala sobre a descrição do interior e do exterior do chalé familiar, onde ambienta seu "conto" sobre as quatro idosas que, cada uma a seu modo, persistem para durar e garantir a certeza e a verdade de seu corpo, de sua história, de sua narrativa. Na construção de seu lugar duplamente ficcional, Abel tenta "evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas", dá ênfase à "estampa alemã do tempo de Holderlin, representando três jovens fiandeiras". Por outro lado, impõe modificações na imagem do chalé de sua infância: colore de azul o forro de madeira; torna brancos os vidros das janelas (coloridos no real); ladrilha o piso com mosaicos; introduz um mobiliário desigual; deixa de citar "os instrumentos de música negligenciados nas gavetas". E conclui: "Mais inábil a extensa descrição do exterior. [...] cada pormenor [...] exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas" (LINS, 1973, p. 216-217).

Este tipo de ambientação está presente nas descrições excessivamente detalhadas, blocos que paralisam a dinâmica narrativa, normalmente derivada do olhar perspectivo

(comum no tema de Roos). Contra este tipo de descrição paralisante, levantam-se a ambientação osmaniana e o aperspectivismo de *Avalorava.* O tema de Cecília é uma continuação destas discussões, porquanto a narrativa se espacializa através dos múltiplos focos e vozes narrativas, o que não cria blocos isolados e pontos de vista únicos. O olhar torna-se variado, múltiplo, aperspectivista pela relação com Cecília, não só espacialmente, mas também no tempo:

> Na substância da sua carne mortal, conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a Praça, e não só dos homens e mulheres que agora povoam a Praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram, dos que em maio ou junho a povoaram, dos que no ano findo a povoaram, dos que hão de a povoar ainda amanhã, destes e dos que em outras partes existem ou existiram, sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília (LINS, 1973, p. 158).

Os seres-no-mundo-ficcional se fazem presentes no mundo não apenas "fisicamente", como ocorre aos irmãos de Abel (Mauro, Cesarino, Lucíola, Damião, Dagoberto e Isabel), juntos num jantar de aniversário da mãe (a Gorda). Outras personagens (irmãos) que estão ausentes, e nunca aparecerão, são trazidas ao mundo pela memória[174], pois ocorre que cada lugar e cada ambiente abre-se à memória do habitar poético. Uma personagem, mesmo ausente, pode atuar sobre a dinâmica narrativa. Como exemplo, apresentamos Eurílio e Estêvão, ambos mortos; "Leonor num convento da Bahia"; "Cenira num subúrbio do Rio de Janeiro" "Augusto no oco do mundo há oito anos"; "Janira foragida da polícia, em algum cabaré de quinta classe". Estes irmãos de Abel, mesmos sumidos no mundo, fazem-se próximos, atuantes e presentes no jantar/aniversário, evocados pelo poder da memória (LINS, 1973, p. 144).

Aproximando as regiões das duas jovens (Roos e Cecília), percebemos qual a prévia visão que Abel tem do mundo e de seus fenômenos: 1) na região de Roos, o jovem escritor declara: "vagam, no universo, fenômenos tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados", sendo o "mundo" pleno de "reflexos e de concentrações" (LINS, 1973, p. 128); 2) na região de Cecília, diz: "Pode ser, o mundo, um tapete despedaçado e também um tapete que nunca realmente foi tecido: só na ideia o seu desenho seria coerente e completo" (LINS, 1973, p. 172). Podemos destacar uma mudança na visão de mundo: inicialmente, Abel percebe tudo inclassificável, silencioso, fugidio; depois,

[174] "As presenças humanas nessas memórias" (LINS, 1973, p. 196).

percebe a possibilidade de articulação dos fenômenos. Porém, a completude e a coerência dos fenômenos ainda pairam na incerteza.

O fato é que a narrativa (palavras) é o elemento fundamental da tessitura do mundo. Mas, tessitura não significa constância, antes articulação móvel de peças, como numa máquina. Sobre a mobilidade da relação entre palavra e coisa, Abel afirma que a areia da praia, mesmo tendo sempre o nome de "areia", modifica-se constantemente, conforme mudam os encontros e os usos. "Os nomes e as coisas (a palavra tarde e a tarde, amar e a palavra amar), as coisas e seus nomes transformaram-se" (LINS, 1973, p. 214)[175]. Transformação que é transferida para o todo da máquina narrativa.

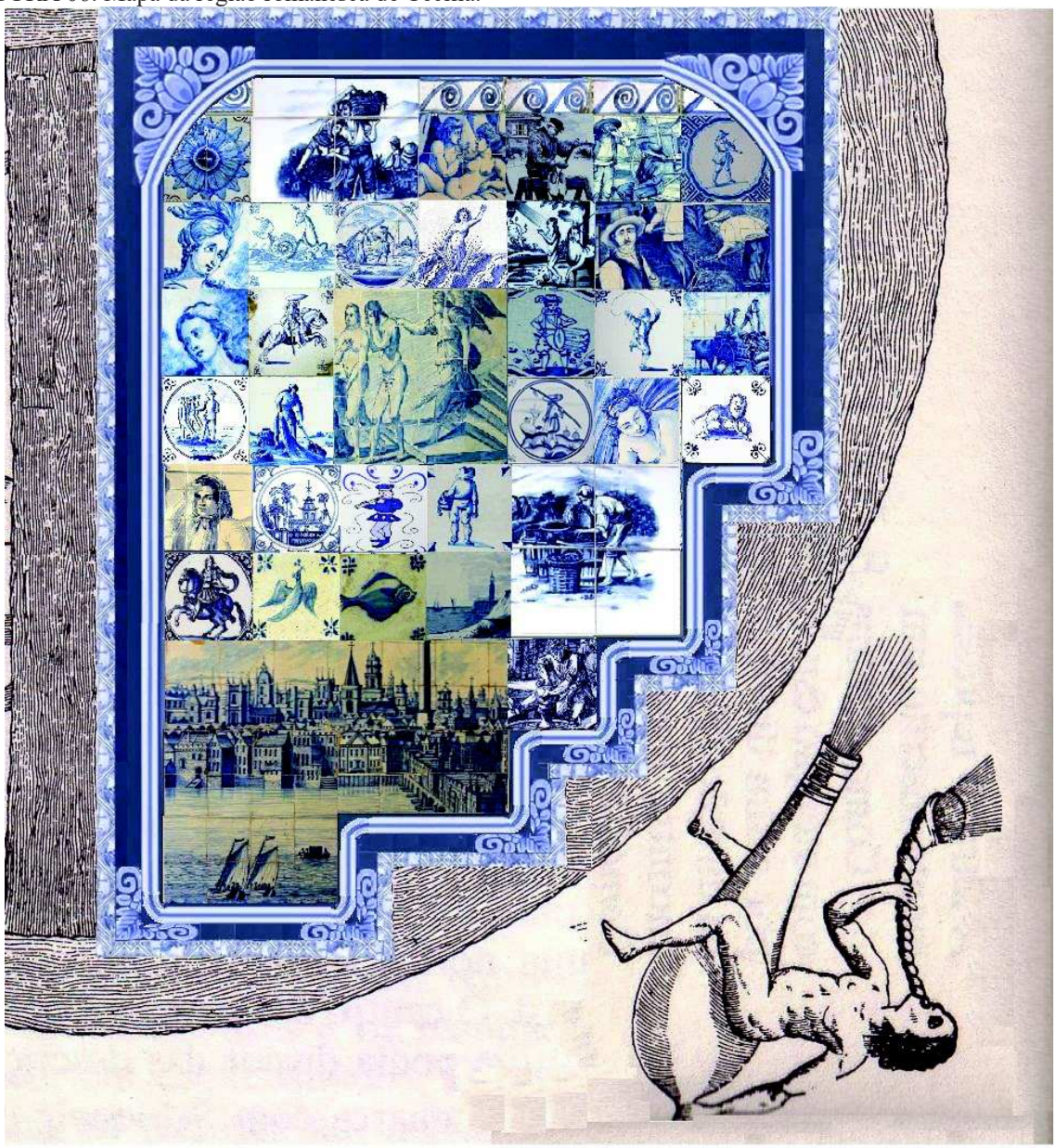
A partir do que expomos, propomos, sem pretensão de verdade, um mapa da região povoada de Cecília. Nela, Abel conhece o seu povo, através da "memória", dos ofícios, dos encontros e usos, e tudo que cerca estes acontecimentos. Ele traz, da região de Roos, marcas dos espaços e das conclusões sobre a ambientação ficcional, as quais se matizam no corpo de Cecília. A configuração do mapa desta região se justifica por uma citação que, mesmo longa, é importante transcrever. Diz Abel:

> Estou no centro do pátio, sobre as lajes roídas pelas alpercatas dos franciscanos e os sapatos dos visitantes. Observo, pela décima vez, os azulejos da Holanda que revestem, ao ar livre, o guarda-corpo da galeria alta do claustro. Mil? A cinta, caprichosamente estendida acima das arcadas e colunas, forra os espelhos dos quatro parapeitos que demarcam o pátio. Homens trabalhando, azuis, crianças entretidas nos seus jogos, nadam monstros marinhos, navios, o galope azul dos cavaleiros e em vasos azuis descerram-se flores de anil. Um pássaro, dando a impressão de extraviado, pousa junto a mim. Terá fugido da Arca do Dilúvio, representada no painel de azulejos portugueses que ornamenta a parede do térreo, à direita da entrada? Desorientado, manchas de ferrugem e duas listas brancas nas coberteiras das asas, anelante. [...] . Mas o pássaro, [...] fugitivo da Arca e do Dilúvio, [...] voa em direção aos painéis que mostram a Criação do Mundo e a Morte de Adão, gira ante ele, atravessa em diagonal o pátio ensolarado e roça, na parede oposta, os azulejos da Torre de Babel. Sua vinda e vôos dão-me a impressão de uma frase escrita que eu contemporâneo da Torre e da Confusão das Línguas — sou incapaz de entender. Ele parte, veloz, para a grande manhã cheia de explosões. Onde terei visto um pássaro igual? (LINS, 1973, p. 237).

[175] "Uma moeda suja, enterrada há muito tempo e sua nitidez depois de limpa. Vê-se o perfil do Rei (que não se via), vê-se a data da cunhagem, vê-se a divisa, o valor (que não se via) e vê-se o brilho do metal" (LINS, 1973, p. 214).

Sabendo que os azulejos “inspiram-se no mundo e na Geometria” (LINS, 1973, p. 342), o mapa está submetido ao rigor geométrico. Assim, configuramos da seguinte forma:

FIGURA 06: Mapa da região romanesca de Cecília.



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador a partir da interpretação da obra e da região em análise.

Estruturamos o mapa da segunda mulher a partir de um dos elementos fundantes da narrativa osmaniana: o quadrado subdividido. Mapeamos a região utilizando imagens de azulejos portugueses e holandeses, comuns nas construções coloniais do Recife e de Olinda, que ambientam esta região. As imagens e as significações destes azulejos corroboram uma das definições de Cecília: “metáfora imperfeita e viva da Memória” (LINS, 1973, p. 286). Ao

centro, destaca-se a expulsão de Adão e Eva do paraíso, conforme o mito hebraico, o qual é referido algumas vezes na obra. Em torno da expulsão, distribuímos imagens de trabalhadores, rostos, crianças, músicos, símbolos e cenas de amor. Na base, assentamos uma imagem de cidade intimamente relacionada ao mar, cuja circunvisão remete à Cidade de Recife.

Este mapa visa a apresentar a região de Cecília espacializada e povoada pela memória regional, a partir da qual o protagonista compreende a si e o "outro", os encontros e usos, as coisas e o mundo. É preciso concordar que as personagens osmanianas (surpreendentes criaturas) não são "imagens" ou "representações" de pessoas conhecidas do escritor[176], também não repetem "palavras e ações de outro tempo" nem estão submissas a uma realidade exterior. Por serem "entes da memória" regional, e não das recordações do escritor, as personagens gozam de autonomia ampla: "surgem, sucedem-se, apagam-se, obcecam" no "espaço" imaterial da narrativa. Guardando possibilidades de ser[177], estas personagens habitam, simultaneamente, ambientes, lugares, regiões "reais" e imaginárias, porque derivam ambas da memória regional de quem escreve e de quem lê: os entes ficcionais são "corpos e espaços circundantes, são corpos e também atmosfera" (LINS, 1973, p. 287).

Sub-repticiamente, podemos inferir o direcionamento desta região para o acesso de Abel ao elemento "água" que, somando ao elemento "terra" (acessado com Roos), possibilita um olhar mais amplo sobre o mundo. Uma segunda significação pode ser apontada na relação de Abel com as pessoas do corpo de Cecília: o contato com o "sujeito", entendido como elemento sintático. O protagonista, conhecendo os predicados da oração com Roos, encontra os "sujeitos" com Cecília.

Às pessoas do corpo de Cecília, Abel passa a devotar um amor amplo, o que responde às questões "Onde?", "O quê?" (Quem?). Contudo, a obra literária não fica limitada à função de combate e luta social. Por esse motivo, no fim do tema, Cecília morre e, com ela, termina a ligação exclusiva de Abel com aquela região. O escritor deve fustigar as palavras, transformando o velho arcabouço numa nova circunvisão de mundo, abrindo respostas e caminhos a seu povo e à arte. Para tanto, deve conhecer as possiblidades de sua língua. A morte marca a queda de Abel no mundo espacializado e habitado, porém, ainda vazio de

---

[176] Para Regina Igel (1988, p. 35), é admissível que as pessoas conhecidas pelo autor pernambucano estejam em suas obras, porém, surgem "transformadas e mescladas entre si". A mesma ideia apresenta Ivana Moura (2003, p. 74), quando liga as experiências da vida do autor e algumas de suas personagens.

[177] Para Abel, os entes, quando "deixam ou invadem os limites sensíveis do corpo de Cecília, não o diminuem ou acrescentam verdadeiramente" (LINS, 1973, p. 286).

palavras, silencioso. Este último elemento da arte romanesca será encontrado na terceira mulher, sem nome, cujo corpo é feito de palavras.

3.2.3 [redacted]: a região das revelações

Abel, então, muda-se para São Paulo, onde conhece [redacted], mulher feita de palavras. Ela é casada e possui duplo nascimento: o primeiro simboliza o nascimento do falar, pois, em seu corpo, há uma explosão de vozes e silêncios; o segundo corresponde ao nascimento da palavra escrita. Ela resiste a todo custo às tentativas de controle e opressão[178], iniciadas por seus pais, continuadas por seus avós e pelo marido, o militar Olavo Hayano.

[redacted], compreendida como uma alegoria da palavra falada e escrita, da língua, da narrativa, encontra em Abel, como escritor e como amante, a liberdade e as possibilidades de inovação, renovação e prazer carnal. Para Abel, o encontro com esta mulher abre o contato com as palavras, elementos que ele precisa conhecer, manejar e atritar para tecer sua narrativa, os quais o levarão à Cidade sonhada. Mas, ele também procura textos, fios condutores de sua vida, que não sabe exatamente onde estão ou se cabe a ele (d)escrevê-los.

Para o jovem escritor, textos literários seriam semelhantes ao nome de uma cidade que, significando concomitantemente o ser real, seu evoluir e suas vias, sempre ultrapassa qualquer realidade mensurável. O nome de uma cidade, como a narrativa, sobrevive ao desaparecimento do ser real (LINS, 1973, p. 404). Insubordinadas como [redacted], as palavras rebelam-se contra qualquer tipo de taxonomia ou controle. Ao escritor cabe, mediante as relações de amor e cálculo com a língua, descobrir novas possibilidades ou relembrar as que foram esquecidas em existência dinâmica.

Para o estudo desta região, tomamos o "tema R - [redacted] e Abel: encontros, percursos, revelações"; o "tema O – História de [redacted], nascida e nascida"; o "tema E - [redacted]e Abel: ante o Paraíso" e o "tema N - [redacted]e Abel: o Paraíso".

No "tema R - [redacted] e Abel: encontros, percursos, revelações", predomina a narrativa em primeira pessoa do protagonista, que inicia a ambientação dissimulada a partir da sala obscura onde está com sua amante. Neste ambiente, há um relógio, móveis empoeirados, rumor de

---

[178] Tomachevski (1976, p. 198-199), ao referir-se à liberdade presente na obra de arte, afirma que nenhum "cânone" (controle) pode "esgotar todas as possibilidades e prever todos os procedimentos necessários à criação" literária. Para o estudioso, a novidade, a originalidade, a renovação de antigos elementos e o desnudamento de procedimentos são traços das novas obras. Esta mulher é a alegoria da liberdade da palavra poética.

veículos, dentre os quais, ao fim, surge a "fronte – clara, estreita e sombria" da mulher: "palavra e corpo, o rosto – fogo e seda" (LINS, 1973, p. 14). O quarto, onde ocorre o ato amoroso, fica na casa de Olavo Hayano, e aí se dá o fim do romance. Outros lugares se destacam e são ambientados nesta região: em São Paulo, o edifício Martinelli, a casa de Olavo Hayano, ruas, praças; na cidade paulista de Ubatuba, o cais em T se destaca; no litoral do Rio Grande do Sul, na cidade de Praia Grande, o local onde o casal vai assistir ao eclipse e ao lançamento dos foguetes da NASA[179].

Esta narrativa marca o olhar de Abel sobre os acontecimentos vividos com sua amada. Tem como atmosfera o acontecimento do eclipse, o que aponta o caráter dual da terceira amante: de seu corpo, surgem nomes inventados e vozes várias, sob o signo do fogo e do mistério. Logo de início, é referido o tapete, cuja trama revela imagens de animais e plantas que, ao longo do ato amoroso, vão se mesclando ao corpo dos amantes. Para Abel, esta mulher é a "Cidade", que navega pelos ares em "silêncio", a partir do que ele delineia "torres, muralhas, o rio ou braço de mar" (LINS, 1973, p. 18). Durante os beijos, as línguas dos amantes "incham e diminuem, avançam, expandem-se", significando, possivelmente, a relação com a palavra nativa, iniciada pelo ato de falar. Mas, o falar ainda é repleto de opacidade, confusão, tumultuado de vozes e gritos sem forma. Falta ainda "a palavra, a frase, o enunciado" que Abel encontrará mais adiante, na forma de narrativas.

O casal está na cidade de Ubatuba, deserta no mês de novembro. O enredo continua com sua ida ao Rio Grande do Sul para assistir ao eclipse, que simboliza a conjunção do ato de narrar, pois "as narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos", como fazem os eclipses (LINS, 1973, p. 27). Seus encontros são presididos "pelo signo da escuridão – símile da insciência e do caos" – e pelo "signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental[180]", para o qual o eclipse é alegoria adequada, pois a confluência de "terra, espaço, lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas" (LINS, 1973, p. 36).

Na praia gaúcha do Cassino, organiza-se a base de lançamento dos foguetes da NASA, que, aproveitando o fenômeno do eclipse, tem por missão estudar os fenômenos do universo.

---

[179] A NASA (*National Aeronautics and Space Administration*, ou Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço) é a agência espacial norte-americana, fundada em 29 de julho de 1958, com o objetivo de desenvolver e manejar tecnologias para a exploração espacial.
[180] Id, p. 36.

Estes lançamentos e o eclipse atraem muitas pessoas de todos os lugares, Abel e [redacted] são, também, regidos por estas linhas de força.

Sobre o tempo na narrativa, podemos destacar a busca pela simultaneidade. No leito de morte de Natividade (LINS, 1973, p. 63), observamos a presentificação de três fases da vida: a presente no corpo doente da empregada; a do futuro possível na presença dos filhos imaginados,; e a do passado pela presença de Natividade criança, que, subindo ao alpendre, observa a cena. Outro exemplo está no trecho sobre a viagem no rio, narrada por Abel:

> Imaginai uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais, e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (LINS, 1973, p. 107-108).

Para Abel, a simultaneidade está presente nas narrativas, mas é velada no convívio diário com os textos: "uma viagem está no texto, integra partida, percurso e chegada", o "ir e o estar", o "fluxo e a permanência" (LINS, 1973, p. 261). O barqueiro segue o rio da cabeceira à foz, o mesmo ocorrendo com o escritor, durante o ato de escrever sua narrativa.

A estruturação do mundo romanesco resulta de uma circunvisão interpretada pelo escritor. "Circunvisão" parece significar, para Osman Lins, as linhas de força e tensão que ligam os seres e as coisas num dado ambiente. Sobre isto, podemos indicar duas passagens reveladoras: 1) quando um rastejador identifica um rastro e afirma "aqui passou uma rês perdida" (LINS, 1973, p. 36), ele não sabe a cor nem a marca do dono, mas sabe pelos sinais que passou de fato uma rês perdida: a partir daí, direciona seu caminho; 2) quando os pescadores se distribuem no cais em T, criando uma simetria quase perfeita, somada ao formato do cais, com seus postes e pedras, indica que eles obedecem a uma lei, advinda do muito conviver com "as águas" e com a pesca: à "força de ler a superfície", cada um afirma "aqui há peixes", não sabe exatamente "onde" nem "quantos" nem "como", mas sabe que "há peixes!".

Seguindo estas leis, ocultas no fazer prático, cada pescador se dispõe distante dos outros, cada vaqueiro se direciona no mundo, cada escritor narra seu mundo. Sobre a

identificação e o trabalho com estes códigos subjacentes à ordem das coisas e dos seres, Abel afirma: “Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (LINS, 1973, p. 62).

Então, semelhante à configuração dos elementos no cais em T é o processo de ambientação de um lugar ou de um ambiente numa obra literária. Nenhuma presença ou localização é aleatória ou caótica, nem simplesmente uma distribuição num plano geométrico. Ambas seguem leis de aproximação e direcionamento estabelecidas pelo convívio com os seres e com as coisas no mundo. É através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas e dos seres que fragmentos dispersos associam-se e entre si, estabelecendo um nexo que evoca, a seu modo, as narrativas.

Além das personagens já presentes no cais, chegam outras que, num primeiro momento, deveriam submeter-se à lei subjacente naquele lugar, ocupando a localidade destinada a cada um, mediante o ritmo ordenador que equilibra objetos e homens, conforme observa Abel. Porém, desenrolam-se movimentos que seguem outra ordem. O casal de ciclistas que chega não procura de imediato um lugar para pescar, antes vão em direção a um dos homens que pesca. A amizade entre eles promove um desequilíbrio na cena, porque quebra a simetria de corpos sobre o cais.

Fica claro que a identificação da lei que aproxima e direciona em cada lugar depende de um observador, de um leitor ou escritor, que interpreta os sentidos que contém ou simula conter aquela configuração. Abel, ligando o seu modo de ser aos perfis, móveis ou não, sobre o cais em T, pergunta-se: “Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio?” (LINS, 1973, p. 108). Estas “realidades” falam diretamente a Abel, porém, ainda “não como um escrito”, pois alcançam uma “zona pouco acessível”. O jovem escritor e [redacted] chegam, através do “mundo”, a este “ponto de intersecção”, onde não há “desordem”, mas uma “esfera de milagres”, de fragmentos que se ajustam e refaz-se o uno: um texto geométrico coordena-se dentre inumeráveis letras desconexas. Entretanto, o equilíbrio é frágil, como o equilíbrio da ponta do lápis sobre a “base plana” da página. A qualquer momento, pode inclinar-se e tombar (LINS, 1973, p. 108).

A desestruturação das linhas de força que unem cada elemento da composição se dá pela introdução de elementos inesperados[181], que impõem novas forças de atração ou repulsão. No exemplo do cais em T, há uma senhora que pesca e se irrita cada vez mais com seu insucesso. Ademais, mudanças ocorrem quando o homem que chega de bicicleta, com uma jovem, começa a pescar muitos peixes. Isto cria uma tensão entre ele e os demais pescadores, principalmente com a senhora irritada. A companheira do ciclista doa verbalmente os peixes à senhora impaciente, o que estabelece novas linhas de força. A tensão acentua-se quando chegam três crianças num veículo, "emissárias do acaso e do destino", cujos pais compram os peixes do rapaz e vão embora, ficando a senhora sem os peixes prometidos. Estes elementos do caos desfazem a composição pela introdução de forças e tensões desarticuladoras, cujos embates se dão pelo insucesso da pesca.

Um fato diferencia esta região das outras: a ocorrência de descrições de rostos. Paradoxalmente, é dado destaque ao rosto de [redacted], que sugere força e uma atmosfera infantil, semelhante a um rosto de boneca. Contudo, esta descrição não forma um bloco estático no meio da narrativa. Ela dinamiza-se pelos verbos incorporados (rir, falar, mover, sorrir). Vejamos como Abel a ambienta:

> A linha do nariz, implantado com firmeza e talvez no extremo limite do equilíbrio: a ponto de romper a harmonia dos seus traços, reflete, visto de perfil, a reta da fronte, ir em extensão e rigor. O espaço entre as narinas e os lábios ir um pouco salientes, de corte preciso e que ela tende a sempre conservar descerrados, como se lhe faltasse o ar, é restrito. Tão nítido quanto os lábios, revela mais brandura o queixo, sobretudo quando ri. Não fala sem que projete os lábios para a frente e então observo, entre eles e a ruga (breve curva ascendente) que prolonga as comissuras, um jogo discreto, variado e festivo. Vacilo entre contemplar, como um surdo, esse mover de boca e ouvir como se nada visse a sua voz rica em tons, agora calma e fresca, quase de criança, com rápidos acentos ásperos. Há em todo o seu rosto, apesar da força que sugere, uma atmosfera infantil. [...] Pequenas rugas concentram-se nas pálpebras e uma sombra parece adulterar a sua juventude: ela sorri. Nos olhos claros, de cor indefinida, dentro deles ou mesmo coincidindo com eles, outros olhos - com outra idade e decerto olhos de outro rosto - me fixam, esteja ou não voltada para mim, fixam-me com avidez. Sob a pele transparente, à qual afluem ondas de sangue ao mínimo estímulo, pressinto - como quem procura recordar - a face escondida e que, mesmo sem ver, contemplo (LINS, 1973, p. 63-64).

[181]A intromissão do inesperado foi estudada por Bakhtin ao definir o "Cronótopo no romance", em *Questões de Literatura e de estética* (1988). O inesperado, o repentino, introduz mudanças na narrativa.

Esta mulher, múltipla, engloba em seu ser Cecília e Roos. Em alguns momentos, Abel identifica mudanças em sua voz: em tom mais rouco surge "uma voz conhecida e pontuada de tons viris" (LINS, 1973, p. 183). Noutra passagem, as estações ferroviárias da cidade de São Paulo, ilhas familiares, remetem ao amor não correspondido de Roos, cujos espaços "desérticos" são multiplicados e povoados pelos discursos longos e atribulados de [redacted] (LINS, 1973, p. 185).

Os álbuns de fotografias e as incursões litorâneas, vistos e vividos com esta mulher, oferecem a Abel o contato com muitas "pessoas, lugares, objetos dispersos e vozes borradas", o que acaba dotando o mundo de relevo e amplidão. Com ela, o mundo é jubiloso e povoado, mas também duro, cheio de história e lixo, fios enlaçados numa renda, portanto, sujeito à "decifração". O mundo é matéria sem nome, luz e carne, uma gradação misteriosa de grande opacidade que só aos poucos se revela. Lentamente, o caos de São Paulo desvela homens e mulheres taciturnos vindos do Norte, estruturas e andaimes, operários de fábricas ou da construção civil, roupas leves e simples, todos de bolsa na mão, movimentos e direções, transportes, moradias inseguras, andares nos prédios, mulheres com crianças nos braços, guarda-chuvas abertos, tráfego compacto e moroso, postos de saúde, estação rodoviária, tonéis de lixo, ônibus, passageiros, mendigos enrolados em jornais (LINS, 1973, p. 317-318).

As revelações advindas no amor de [redacted] seguem um ritmo lento. Aos poucos, Abel identifica as sílabas e os espaços entre as palavras, mas trata-se de uma língua "nova, sem curso e arbitrária", e ainda "impenetrável". Depois, ele escuta palavras desmembradas, uma frase "desarticulada, enlaçada com outras, numerosas". As palavras percebidas ampliam e encantam lentamente o mundo e ganham um "modo críptico e simbólico". Ao ler o mundo, o eclipse e a luz que persiste por trás da lua, Abel percebe que é instruído sem palavras sobre a natureza dupla da companheira. Uma passagem metanarrativa esclarece esta ideia:

> – Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens –, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que – sem realmente ver e sim apenas revendo – caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (LINS, 1973, p. 223).

Paulatinamente, vão surgindo no corpo de [redacted] (trevas, transparência, eclipse) sinais claros e sombrios, sinuosos e velozes, negros e brancos. Ao mesmo tempo, ressurgem as duas mulheres amadas por Abel em pontos afastados do mundo que, em dado momento, concentram e assumem suas obsessões. O eclipse em [redacted] tritura e mistura os seus nomes: Roos; Cecília; "claridade constante"; "maré resplendente", "cardume de fogos"; "guarnecida de virilidade." Mulheres através das quais Abel é conduzido à "face - cheia de vozes e signos — do mundo" (LINS, 1973, p. 260):

> Ambas, Roos e Cecilia, não me ouvem em [redacted], foz e confluência? A estrangeira, oscilante entre as fronteiras do ir e do vir, surpreendente nas edificações de seus espaços tangíveis e fantásticos, cheios de torres, de pássaros, de peixes, de animais rasteiros e bandeiras hasteadas, a estrangeira, esquiva e luminosa [...], a frágil e povoada andrógina a quem amo, que se desnuda, múltipla, ante a janela aberta para as vertiginosas tardes nordestinas de estio, pesadas de perfumes, de azul e do zumbir das moscas, essas mulheres tão fundamente amadas que se incorporam para sempre ao mundo, são no mundo uma poeira e um som, eis que as vejo sob uma perspectiva inesperada e que nem assim me espanta. Serias, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Não corresponde à claridade que é um dos teus dons — como a noite corresponde ao dia e a morte ao nascimento — certa constante de negror, associada, desde o eclipse, a presença de [redacted]? [...]. Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurge em [redacted], neste caso um ser tríplice, dual e uno, e também pergunto agora se não ouço, por vezes, tua voz na sua boca. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta que, ainda não sei como, vos revive. Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo — soma e súmula de totalidades — não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (LINS, 1973, p. 261-262).

Abel, incorporando vozes e palavras, capta "o nexo, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama" do ser de [redacted], composto, ao mesmo tempo, por Roos e Cecília. Ele começa a entender que está presente, simultaneamente, "em três pontos de um grande pátio em silêncio", diante do que afirma: "Agora, a ti mesmo te unes, vens e vens, eras três e agora, sendo um, és tríplice - e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido três vezes" (LINS, 1973, p. 321).

O protagonista começa a ver letras no ser de [redacted]. A primeira é um A, que vem da visagem de "Não-Sendo", definido como "o que nasce em outro lugar e só surge onde está quando se foi" (LINS, 1973, p. 354). Este "Não-Sendo" é visto em corrupios, com garras e várias cores, que pousa como sombra sobre as edificações. Abel vê a visagem quando está

com [redacted] sob uma grande árvore, nascida no centro de uma praça quadrada. Eles olham o eclipse, seus matizes de cores e a configuração da linha imaginária que passa entre o sol, a lua e a terra. A "imponderável parcela" do texto permite três interpretações: 1) este "A" como sendo a primeira letra de "Avalovara", pássaro/narrativa que o jovem escritor começa a identificar; 2) seria o símbolo da luz (ente físico), "que nasce em outro lugar e só surge onde está quando se foi"; 3) o "A" seria símbolo da narrativa, "que nasce em outro lugar e só surge onde está quando se foi".

Outras letras vão surgindo, ora juntas, ora separadas ao longo do texto: Y; T; X; V; I; H; S; U;W, rhroeirh. O pássaro cruza "na direção sudeste-noroeste" o céu, evoluindo de um lugar ensolarado para um centro de escuridão, grotesco, depois desaparece. O pássaro faz o mesmo percurso do eclipse. A junção rara entre "Sol e Lua" revela "as ocultas estrelas diurnas" (LINS, 1973, p. 370), mas também três verdades sobre o mundo: 1) que o "céu de nuvens, planetas e quasares" forma apenas um dos muitos céus possíveis; 2) que há um "céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, [...], com seus desenhos e inscrições", "sondagens e convicções dos homens"; 3) que as investigações humanas apenas recortam em "zonas, casas, mansões, quadrantes e círculos a vastidão estelar, povoando-a de deuses, animais e veículos".

Abel não consegue distinguir se "as letras e figuras - geométricas, fabulosas e domésticas", vistas no céu, são "vestígios do sobressalto humano" e da passagem humana ou se nunca foram traçadas de fato. Parece que o trabalho dos homens consiste em ver e elucidar, na superfície velada, "[...] algumas das possíveis armações que os sustentam e os salvam do desamparo em que nascem" (LINS, 1973, p. 381). Abel começa a ler no corpo de [redacted] vozes, imagens, números, letras, riscos e palavras escritas. Surgem as letras K, O, viadutos e edifícios. Deslinda-se o encontro final. Porém, ele é precedido pelo "Tema O – História de [redacted], nascida e nascida", através do qual [redacted] narra sua vida.

A narrativa de [redacted] inicia-se na sala onde e no instante em que ocorre o encontro final entre os amantes. Tudo segue uma descrição "caótica", há imprecisão, há sons confusos de uma serra, de veículos, do relógio de Heckethorn. O "tema O" funciona quase como um espelho do "tema R", pois são narrados os momentos já vividos pelo casal, mas sob a perspectiva de [redacted], em primeira pessoa. Outros fatos estão presentes: sua infância, sua adolescência, o casamento, a tentativa de suicídio na noite de núpcias. Eventos vividos respectivamente no Martinelli, na casa dos avós maternos, na casa dos pais do marido Olavo Hayano.

Os lugares urbanos da infância de [redacted] são sombrios, chuvosos, ruidosos. Os edifícios, para ela, surgem como "espectros de forma cúbica", repletos de ratos, baratas e sujeira (LINS, 1973, p. 65). O edifício Martinelli é o lugar onde [redacted] vive sua infância e não é diferente.

Localizado no centro da cidade de São Paulo, no triângulo formado pela Rua São Bento, Av. São João e Rua Libero Badaró, idealizado pelo proprietário italiano Giuseppe Martinelli, o edifício Martineli foi inaugurado em 1929 e finalizado em 1934. Ele possui 105 metros e 30 andares, os quais são divididos em três partes, conforme a arquitetura clássica: "embasamento; corpo e coroamento"[182]. Esta estrutura, ligada ao número três, é muito significativa em *Avalovara*, pois são três as suas regiões, mulheres, amores.

Durante algum tempo, foi o prédio mais alto da América Latina e símbolo da riqueza e prosperidade paulista, onde se realizavam as festas e bailes da elite. Depois da crise financeira do proprietário, foi vendido ao governo italiano, mas, com a II Guerra Mundial, foi apropriado pelo Brasil. Uma edificação imponente que, caindo em ruína, passou a ser ocupada por parcelas marginalizadas da sociedade. Este edifício, em *Avalovara,* é ambientado neste período de decadência, com corredores abandonados e cheirando a animais mortos, paredes riscadas, elevadores desregulados ou quebrados, escadas escuras, sujeira e criminalidade:

> [...] mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpões ao seu próprio reflexo ou imagem. Mas é um mundo. Encontro advogados nos seus corredores, oficiais de justiça, prostitutas, famílias, no sexto andar há uma escola de danças, um bilhar no décimo, um sindicato no décimo segundo [...] um aleijado que mora no edifício e afaga-me a coxa [...] uma velha na sobreloja, subordina-me [...] há uma enfermaria, eterno odor de éter, consultórios de dentistas (fenol) um restaurante vegetariano, [...] uma adolescente é encontrada violada e morta no poço de um elevador, [...] eu vago sozinha, livremente, nesses corredores onde há um estuprador (LINS, 1973, p. 105-106).

As "paredes encardidas", "o velho ascensorista" que abre com um "gancho" "a porta gradeada do elevador", "as janelas escuras que dão para o escuro" e a "doida multidão que transita ou vive nos seus muitos andares, calada, maldizendo, roubando ou sendo roubada" revelam um parentesco com a natureza de [redacted]. O Martinelli, em *Avalovara,* é um "mundo onde nunca amanhece". Explica-se esta eterna escuridão pelo fato de, na década de 1950, o

[182] Fontes: <www.prediomartinelli.com.br>; <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-o-edificio-martinelli,9083,0.htm>; <http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/br/o-que-visitar/pontos-turisticos/1175-edificio-martinelli>. Data do acesso: 22nov14.

edifício Martinelli, antes o mais alto da cidade, ter sido acometido por uma gigantesca sombra produzida pelo prédio do Banco do Brasil, construído ao seu lado. Esta sombra e este peso advindos do Banco do Brasil foram vividos por Osman Lins durante os anos de trabalho nesta instituição financeira.

Até os noves anos, [redacted] não fala. No silêncio, não consegue agregar as coisas e os espaços fragmentam-se: ela remove o apartamento dos pais do Martinelli que, por sua vez, paira afastado do quarteirão, isola o quarteirão da cidade, instaura brechas e vãos. "O mundo é uma constelação de espadas regirantes"(LINS, 1973, p. 103) e todas as manhãs uma pergunta surge diante deste gigante incompreensível: "como sobreviver?".

Percebendo a negligência dos pais em relação à sua segurança, [redacted]vaga pelos corredores arruinados e escuros, sendo explorada e constrangida. Ela deseja um segundo nascimento, busca sem medo o mistério e o perigo que a rodeia. Buscando a queda, começa a cair pela casa, golpeia com os punhos a cabeça, tentando vencer a proteção das janelas. Nesta busca e nesta incompreensão, forma-se em torno dela um "casulo", de onde deve renascer. Especificamente sobre a queda, diz: "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, nasço outra vez" (LINS, 1973, p. 29).

Depois da queda no fosso do elevador, o corpo de [redacted] passa a ser feito de vozes e escritos. Nesta duplicidade, jazem seus dois nascimentos: até os nove anos, ela é o silêncio; renasce em vozes, letras, palavras e enunciados (LINS, 1973, p. 29). Assim, sempre tem duas idades, "vinte e três anos e quatorze", trinta e dois ou vinte e três anos[183]. Algumas indagações de [redacted] criança indicam a pertinência de tomá-la como uma alegoria da palavra. Doando vida à narrativa, podemos ouvir sua voz dizer: "Quem me pare outra vez? De quem sou filha, tu, na segunda vez em que nasço? De uma palavra? Ordena alguém: 'Nasce!', e então obedeço, sou nada? Serei, em meu segundo nascimento, um ser como os outros nascido de mulher?"[184].

A narrativa seria o ser que carrega em "si o demônio da compreensão e da mudez", cujas palavras representam um "novelo", "fios de outra substância", que envolve sons, escritos, odores, cores, claridade, espaços, sabores, sensações várias, numa "comunhão" que multiplica e atormenta até o dia da "queda". Percebemos a totalidade de [redacted] quando ela afirma

[183] Id. p. 32.
[184] Id. p. 60 Ibid.

que seu corpo não está na praça, "é a praça"[185], cuja circunvisão engloba os murmúrios à multidão, às palavras, ao vozerio, às abóbodas ecos, limites, extensões e avenidas. Noutra passagem, afirma que seu ser é semelhante a uma "escultura de areia fina", sendo cada pequeno grão uma voz (LINS, 1973, p. 136). Esta mulher é a memória viva dos lugares do mundo. Nela, estão presentes os espaços familiares e interpretados, os modos de ser, familiares e interpretados, os usos e os encontros possíveis.

Depois de sua queda no "oco dos enigmas", [redacted] é socorrida. Ao acordar, percebe que "todas as coisas são novas e simultaneamente familiares", (LINS, 1973, p. 67) que ela e o "mundo" mudaram e continuam o mesmo. [redacted] confirma a negligência de seus pais como causa de seu acidente, ao perceber sua indiferença diante das diversas vezes que sai do apartamento e ameaça entrar novamente no elevador onde havia caído. Eles não esboçam nenhum cuidado, o que produz na criança "amargura" e "ódio", alimentos do desejo de falar, de expressar seus sentimentos. Assim, um dia, sob o olhar atônito de todos, ela grita, cospe, vomita: "inrerno, inrerno". Não sendo a palavra certa, volta a tentar e diz sua primeira palavra: "inferno". A partir daí, passa a falar em solavancos, sem pensar, sem nexo, às vezes sussurrando, outras vezes bradando; fala palavras e coisas além do seu entendimento. As palavras de seu "discurso sem-fim e incontrolável" representam sua vida, repleta de personagens e eventos fragmentados em "palavras, frases e nomes" enunciados dias e noites (LINS, 1973, p. 111-113).

Crescendo e cada vez mais evocando palavras, ela clama por seu nome, faz correr e rolar em si "a palavra boca; eu, o pronome; o verbo ser; uma partícula, em". Neste novo mundo de limites, dois termos se iluminam: "aqui; lugar". Ela não sabe se estes termos "designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro". Toma posse, então, da aditiva "e" (capaz de unir e separar ao mesmo tempo), e passa a confrontar noções afins – "ir e voar, veia e impulso, cão e látego, centro e espera, eu e vós, eu e eu" – e a criar novas palavras – "Tenderna"; "Latoso"; Emarame" (LINS, 1973, p. 81). Entretanto, não há ainda uma estruturação narrativa dos lugares. Tudo ainda paira isolado.

Gradualmente, ingressando num novo "ciclo" de identidade e de delimitação, [redacted] percebe que entre ela e as coisas, entre uma coisa e outra, insere-se um fio (LINS, 1973, p. 133). Começa a perceber os "lentos e solenes movimentos do mundo, a montagem da máquina" da narrativa que estrutura e ordena os espaços. Esta máquina liga e interliga: "os

[185] Praça que remete à praça onde estão Cecília e Abel no Tema T (LINS, 1973, p. 158).

ruídos habituais do apartamento", sons de "outros pontos do edifício" e "da rua", os passos sutis, o arranhar das portas dos elevadores, as misturadoras de concreto, as serras mecânicas, as buzinas de automóveis, os pregões, um amolador de tesouras, as pancadas do sino do Mosteiro de São Bento etc. Mas, tomados isoladamente estes acontecimentos, não se perceberia verdadeiro o evento: "a formação da máquina".

> As grandes peças vão surgindo (quem sabe de onde vêm?) e ajustam-se, organizam-se, [...] Toda a máquina se arma em função do ponto em que estou. Semelha [...] uma esquadra numerosa, não ancorada no mar e sim no ar, dispostas as naves em formação cônica e de tal modo que eu seja o vértice do cone. [...]. Noite e dia, numa elaboração que parece interminável, forma-se a gigantesca máquina ou esquadra, forma-se, acrescenta-se e suas juntas rangem se o vento se levanta. Parece estar concluída, aprestada para a sua missão, que desconheço qual seja. Quando menos espero, uma unidade ou outra se desloca, as partes das quais se separam vão preenchendo o claro, enquanto as unidades deslocadas reaparecem além ou voltam à sua origem ignota (LINS, 1973, p. 134).

Mas a máquina, mesmo invadida pela estrutura concreta do Martinelli, é inteiramente simbólica, podendo ser mais rápida ou até ser dispensada, pois "sua existência é anterior à consciência" que temos de "sua presença e de sua própria fabricação". Ela capta os fastos do mundo, a ressonância destes fastos, as coisas e os eventos, e verte-os no narrador. Este novo mundo não possui um peso físico, mas um peso que nasce da sua "grandeza e da sua austeridade", da mudança que promove. O narrador, como amante da língua, torna-se a "foz", o ponto ou o ser para onde convergem as múltiplas faces do que é conhecido ou imaginado, do que se julga ou se suspeita conhecer e até do que nem sequer existe para o homem.

É nesta região onde surge o voo longínquo do pássaro "Avalovara", perdido entre as nuvens e o azul de fogo:

> 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 voo talvez seja o meu nome. A ave ainda está longe, posso ver que é negra, a cabeça vermelha, mas não ouço baterem as suas asas e ainda está longe quando sinto, no centro do meu corpo, o ponto. Na cicatriz do ventre. Não é uma dor. É um ponto, sim, um ponto, o início de um ruído, como se ali um pequeno cálice vibrasse (LINS, 1973, p. 38).

Neste ponto central ("útero verde") do corpo de [redacted], começam a nascer seres e coisas, sementes da Ave em espiral, que se transformam, sequencialmente, em besouro, aranha de movimentos lentos, pássaro de asas curtas, sem bico e pés cortados, peixe quadrúpede, aflito e inquieto, cão ornado de plumas, cão com orelhas humanas, cão com rosto de criança de olhos fechados, ser com unhas crescidas e ombros distendidos semelhante a um "crucificado". Estes seres sentem e agem como ela, numa total empatia, e com o tempo começam a fazer parte de seu corpo, em cujo sangue correm crocodilos e coelhos:

> Já não contemplo no meu corpo a criatura-em-mim, [...] pés, tronco, mãos e rosto, inseridos nos meus, pertencem-me; tenho nos meus olhos os seus olhos, aos meus incorporados. Vejo sabendo e vejo sem saber, vejo tendo visto e vejo sem ter visto nunca: inauguro este dúplice olhar nunca fundido num só (LINS, 1973, p. 79).

O pássaro "Avalovara" vai se definindo na mulher, localizando-a no centro do mundo, como se fosse a base de um leque. Num golpe, surgem asas, braços, mãos, nudez coberta por uma espécie de manto, "umerais, tectrizes e álulas" de um roxo brilhante, as rêmiges douradas, penas se alternam cor de sangue, azuis; penas miúdas, cem manchas semelhantes a olhos (ou serão olhos?). Dura a visão apenas alguns segundos. Cerram-se os cem olhos, as asas se desprendem e os seres se desfazem como se fossem de pó (LINS, 1973, p. 59).

Montada num unicórnio verde, ferido (LINS, 1973, p. 79), [redacted] atravessa oniricamente intermináveis noites e cidades escuras, passa por "rios de lama negra", "montes de trevas" e encostas sombrias. Uma das cidades "cheira a frutas" e todos os habitantes, fechados nas casas, comem em silêncio, "sem nada ver". Nela, há marteladas num ferro e um anúncio, na noite, que acende e apaga, sob uma neblina de quinze anos além, semelhante a "um escudo com estrelas, imenso, sobre grandes letras", porém, a cidade não "tem perfil, não tem nome, nenhuma é visível, nenhuma tem nome" e todas as portas e janelas batem, não sendo caladas as batidas do abandono pela distância (LINS, 1973, p. 80).

A mãe de [redacted], senhora que vive a enfeitar seus chapéus, saudosa dos bailes da mocidade, quando jovem apaixona-se e decide casar com seu professor de piano. Este plano é rejeitado por sua família, que vê arruinado o futuro da filha. Porém, contrariando os planos de sua família abastada, ela casa e passa a ser rejeitada. Num dia de domingo, munida de interesses, a mãe de [redacted] a leva à igreja para comover e usurpar a avó materna (sua mãe). Terminada a missa, elas se encontram, porém a conversa é fria e o contato infrutífero. Na

ambientação da igreja, [redacted] criança observa o anjo pintado, o fogo das velas, os bichos nos vitrais, a pomba que voa de um vitral a outro, a tainha nova na pia batismal, o carneiro que circula entre as pessoas, e imagina um touro, uma águia, um leão invisível. O cheiro deste ambiente, cheio de animais, lembra o Martinelli.

A avó decide adotar [redacted] e a traz para sua rica casa na Rua Marquêss do Ytu, para que a criança não pague pelos erros da mãe. A nova habitação, onde [redacted] passa a adolescência, é descrita como um lugar agradável, cujos lençóis aquecem e os banhos quentes a tornam leve:

> Nada me magoa nesta casa ampla, nem as grandes janelas por onde entra o sol de março, nem as cortinas franjadas, nem os móveis severos, muitos recobertos com toalhinhas de crochê, nem os lustres que lançam, quando acesos, sombras rendadas no teto e nas paredes com lambris de cedro, nem o piso recoberto com tiras de madeira bem polida, nem mesmo a sala onde fica o rádio de olho verde, ventilada apenas por olhos-de-boi e com falsas janelas pintadas na parede, ilusoriamente abertas sobre paisagens hibernais. No andar superior, a pintura das paredes tende a descascar, alguns quartos são polidos e arrumados, enquanto outros parecem envelhecer, cheios de móveis desencontrados, montes de revistas estrangeiras de 1912 e recipientes de perfumes tão antigos que só cheiram a passado. Não me aflige também esta presença de ruína e de detritos em uma casa onde até as escarradeiras de louça têm algo de faustoso (LINS, 1973, p. 164).

Percebemos que é uma ambientação reflexa, pois é narrada em primeira pessoa a partir de suas impressões e lembranças. A descrição é dinamizada por verbos indicadores de movimento, captados por quem, durante "doze anos, seis meses e dois dias" muito conviveu naqueles ambientes (LINS, 1973, p. 171). Mas, o conforto desta casa tende a domar o ser de [redacted], a amaciar seus esporões "(no calcanhar? na língua?)", a podar sua "violência". Controle que se acentua ainda mais com a chegada de uma cuidadora, Inês. Ela doa vários nomes à criança – "Amália, Creusa, Sofia, Cristina, Maria Alice", Luizinha, Naná, Vanju – o que, somado ao carinho (marcado pelo uso do sufixo de grau diminutivo), efetua a incursão no ser de [redacted] (LINS, 1973, p. 205-206). Inês mansamente tece a criança nas "coisas, no dia a dia, na temperatura das salas e em tudo que esta ilha amena contém e irradia[186]". Evita, assim, suas continuadas fugas.

[186] Id. p. 201.

Na casa da avó, [redacted] começa a pronunciar palavras, a expressar pensamentos, "ideias, narrativas e nomes" que quase ninguém conhece[187], nem mesmo ela. Suas expressões sobrepassam a experiência dos que escutam e não são justificadas por sua idade e aparência.

Nesta casa, a criança/adolescente vê janelas que, ligadas, multiplicam-se cada vez menores, semelhante a fractais[188]: "Em todas as paredes, janelas abertas, e as janelas olham para outras salas rodeadas de janelas através das quais veem-se as janelas de novas e estranhas salas, e tão numerosas são as salas que cada uma é o centro das demais" (LINS, 1973, p. 197). Todas as janelas constituem um jogo de espelhos arbitrários, cujas iterações, incontáveis, tendem para o esférico. Ao centro , [redacted] se vê, vê os demais, vê-se olhando a si mesma e olhando os outros que a cercam. Vê "Todos. Todos os cenários. Todos nós".

Esta conformação tem grande importância para a estruturação do mundo em *Avalovara*, pois a narrativa, não sendo linear, segue o movimento da espiral, que vem do "exterior", fechando-se "em giros" cada vez menores. Em sua constituição geométrica, a espiral é um fractal, como um cone contrabalançado pela ampliação do números de linhas, como explicado no tema S – A espiral e o quadrado (LINS 1973, p. 19). Esta estrutura, inicialmente espacial, liga-se a um conceito de tempo, cuja simultaneidade se especializa no espaço-tempo. Sobre isto, a narradora fala:

> O tempo, a vida, os acontecimentos - salas fenestradas. [...] Assim, este mundo de janelas abertas sobre inumeráveis segmentos do fluir das coisas e que, por numerosas, evocam a forma esférica, duplica-se, refratado por meu duplo olhar. Duas dilatáveis esferas de salões rodeados de janelas, uns trespassados nos outros, ressoantes, ressoantes dos meus passos, de vozes perdidas, ressoantes também dos meus silêncios e não circunscritos a esses doze anos, seis meses e dois dias: toda a minha existência aí está - e aquele centro móvel, fugidio, que transita de uma sala a outra, como se fosse o centro de gravidade do tempo, é uma das formas - uma forma concreta - do presente, do inapreensível agora (LINS, 1973, p. 197-198).

No momento em que narra esta simultaneidade para o amante, a criança se vê na sala; apertando o gatinho; escolar temerosa; junto de Abel; visitando seus pais; com Inácio Gabriel; no cortejo fúnebre de Natividade; entrando na igreja; sentada na poltrona do avô; deitada no tapete com Abel; numa sala escura; de pé; vê sua avó com várias idades; seu avô na mesa de

---

[187] Em uma ocasião, ela fala alemão, e a avó pergunta onde aprendeu e de que monstro fala. Este fato ocorre na precedência da chegada do jovem cadete Olavo Hayano em sua casa (LINS, 1973, p. 167).

[188] É um objeto geométrico que pode ser dividido em partes que, mesmo menores, assemelham-se ao todo anterior. Uma espiral é um fractal.

estudos; seu avô no leito de morte; Inês; vê objetos; pessoas; o enterro de Natividade; o incêndio de um prédio de fronte ao Martinelli; ouve ruídos de veículos, de serra, rumores na rua. Tudo numa profusão de encontros e usos só possível num mundo narrado.

Mas o mundo em uma narrativa não é absoluto, estático e concreto como os espaços geométricos ou físicos, antes forma uma máquina, cujas peças se desmontam e se perdem "no espaço ou no tempo". Tanto é assim que, na medida em que a criança aceita "o quarto, a casa, o jardim, o portão" da nova casa, vai esquecendo a "máquina", o Martinelli, "a parte negra e desvalida do mundo", que segue uma "lenta deterioração". Favos que se rompem, seus corredores estão cada vez mais à deriva", mais longos, mais escuros. As palavras, como a máquina, extraviam-se por aberturas e vãos. Todavia, algo resiste: "a espaços, a espaços, ainda reencontro em mim as vozes" (LINS, 1973, p. 201).

A ambientação do leito de morte do avô de [redacted] demonstra o que entendemos por circunvisão, necessária à estruturação narrativa de um lugar, região ou mundo. A ambientação reflexa em primeira pessoa ([redacted]) circunda um centro, em torno do qual e no qual se relacionam as pessoas, as coisas e os acontecimentos. Para um melhor entendimento, citamos:

> Meu avô na grande cama de casal, inerte, as pernas estendidas. À direita, junto à cabeceira, o abajur aceso, com um pano de crochê lançado sobre a cúpula para atenuar ainda mais o clarão ocre da lâmpada, esbate a sua figura. As pessoas em torno, inclusive o desconhecido cujas unhas caprinas aparecem mal disfarçadas sob as calças e que acompanha a ânsia do velho em seu leito mortuário como se lesse o nome e a data inscritos no túmulo de algum parente distante, todos estão meio dissolvidos nessa luz. Também os móveis a estante envidraçada, cheia de livros não lidos, o guarda-roupa com uma das portas meio aberta, a cômoda corn engastes de bronze cinzelado. A face do avô é o centro irresistível desta cena. Cobre-o o lençol dos pés a altura do esterno e não se sabe a que insensato hábito atendem os seus chinelos, sobre o pequeno tapete cinza a esquerda do leito: todos os seus passos na vida estão saldados — e ele, mais do que nós, sabe disto (LINS, 1973, p. 242-243).

A visão da agonia de morte do avô serve a [redacted] como preenchimento do vazio existente em torno da morte de Inácio Gabriel, jovem que ela ama na adolescência, durante sua estadia na casa dos avós. Inácio Gabriel vem do Recife para trabalhar em São Paulo, num cartório. Ele conhece [redacted], adolescente, na Praça Antônio Prado, e com ela vive um breve, mas intenso romance. Gabriel, como um anjo, é o antecipador de Abel (LINS, 1973, p. 208). Possui características físicas relembradas pela fisionomia deste: dentes grandes, mas que os lábios tépidos encobrem, largo queixo cortado por uma fenda, tronco frágil, voz rouca, velada e

agitada. Inácio morre jovem, logo depois de se conhecerem, em 1951, no Hospital da Santa Casa. Morte e embate precedente que a jovem amante não acompanha e, por isto, sente um vazio. Assim, vendo o avô morrer, salda a dívida simbólica.

É interessante, para nossa interpretação, citar um diálogo imaginário entre [redacted] e Inácio Gabriel (morto) (LINS, 1973, p. 238-239), o qual abre uma reflexão sobre o tema dos fractais e relembra a análise de Foucault dos quadros de Magritte. O diálogo está dividido em três partes, destacadas a seguir:

> 1) [redacted] pergunta a Inácio: "Diga-me, Inácio por que assumem sempre a forma de retângulo as passagens através das quais exercitamos nossas investigações do mundo? Retangular o formato das janelas, das portas, dos quadros, e até no rolo de papiro já a escrita se organiza em página: em retângulo".
>
> 2) "Ele, do seu retângulo escuro: – Em muitos quadros (expressões, com o seu formato retangular, de tentativas de acesso ao mundo) desenha-se outra janela, outro retângulo".
>
> 3) [redacted], dentre os vivos: - "Neles, o contemplador vê duas vezes, ou melhor, vê três vezes – o que está no retângulo do quadro, o que se descortina além da janela aí representada e ainda, através de tudo isto, a infinitude das coisas".

[redacted] defende a possibilidade de dirigir o olhar a "três" coisas diferentes, num quadro: podemos olhar 1) o que está no retângulo do quadro; 2) o que se descortina além da janela aí representada ou 3) a infinitude das coisas. Esta tríplice possibilidade nos remete à discussão e análise foucaultiana em torno do quadro de Magritte *Isto não é um cachimbo*, na qual destacamos as três dimensões atuantes e presentes na análise do mundo romanesco. Dimensões que se somam à interpretação de quem analisa.

É o encontro com Inácio Gabriel e este diálogo imaginário que possibilita a [redacted] identificar o pássaro recolhido em seu corpo: seu nome é "Avalovara", pássaro feito de pássaros que a guardam e a protegem.

Se a existência é um "poliedro" móvel, cujas "faces e arestas proliferam, crescem" com o ser, o corpo feito de palavras é o lugar onde "as faces do poliedro se trespassam" infinitamente (LINS, 1973, p. 22). Quando interpretamos o mundo dos homens, não é possível unidade óptica nem unidade vocal, pois

> [...] 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 arquipélago 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 (LINS, 1973, p. 26).

A alegoria do salto do peixe pode ser interpretada como semelhante à abertura proporcionada pela obra literária. Esta oferece ao escritor e ao leitor novas possibilidades de interpretação do mundo, dos seres e das coisas. O salto que leva a um mundo humano abre à mulher feita de palavras inúmeras indagações, clareadas pela presença do jovem escritor Abel. Iluminuras que acrescentam a obrigação fraterna de "colher, guardar, multiplicar e também devolver" (LINS, 1973, p. 34). Compreendendo [redacted] como alegoria da narrativa, podemos atribuir seu discurso ao ser (personalizado) da narrativa que, narrando a si mesma em primeira pessoa, diz[189]:

> Observo meus pais, demoradamente, compara-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tomada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (LINS, 1973, p. 28).

A amante de Abel faz uma reflexão sobre as previsões narrativas, que vai ao encontro da simultaneidade temporal da viagem no rio. Para [redacted], as previsões são narrativas "contadas no futuro". Aceitando a possibilidade da existência na simultaneamente e a incerteza das ideias de tempo, parece evidente que sempre buscamos desconsiderar estes fatos com o fito de preservar uma "integridade". Somos um traço reto ou sinuoso, não um ponto[190], porém interpretamos as coisas, não a soma de suas mudanças ocorridas ou possíveis. Toda previsão é o ato de narrar, aparentemente por antecipação, nossa história. Pelo menos é o que parece indicar a seguinte passagem:

> Seja como for, o que eu digo entre dentes, nos exaustivos dias em que narro, aparentemente por antecipação, e de modo por vezes incompreensível, a minha própria história, não é que mordo a mão estendida para mim, a mão desse desconhecido, e sim que a beijo. A mão, à luz das inúmeras velas,

---

[189] Para melhor completar nosso pensamento, precisamos considerar os "pais", referidos na citação, como sendo os escritores.

[190] Isto nos lembra que a espiral é a representação quadrimensional de um ponto durante seu movimento.

> parece transparente. Posso mordê-la? Mordendo-a, será outro o meu destino? Inclino o rosto. Beijo-a. Em outro ponto, em outro tempo, eu estou narrando este meu gesto. Em outro ponto, em outro tempo (LINS, 1973, p. 141).

O encontro de [redacted] criança com Olavo Hayano ocorre quando o jovem cadete, acompanhado de sua mãe, faz uma visita à casa dos avós dela. A menina já percebe o vazio no ser do militar. Depois de alguns anos, durante o velório do avô, [redacted] reencontra Olavo, que a espreita na escuridão do escritório do avô. Ele se declara e a pede em casamento. Ela resiste, mas promete refletir. Depois, percebe que a função deste homem é cercar, romper, demolir o que está construído em seu ser, tentar impor o seu mundo, o seu modo. Mesmo não desejando este homem, e podendo afastar-se dele, [redacted] compreende sem clareza total que as ações de unir-se cegamente ao vazio deste homem depois de lutar contra sua dominação e anulação são necessárias para chegar ao seu "ser". Ela "há de passar por este crivo. Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito" (LINS, 1973, p. 247).

Assim, parece possível, numa analogia, entender que para espacializar uma narrativa é preciso subordinar os acontecimentos (fenômenos) a uma estruturação significavita de mundo, contra a qual a narrativa escrita, posteriormente, não cessa de resistir e trair, pelo oferecimento de facetas móveis. Estruturada e desestruturada pelo oferecimento contínuo e aberto, a narrativa readquire a condição de "acontecimento" insubordinado.

[redacted] se casa com Olavo. Na noite de núpcias, depois da incursão fria e invernal de Olavo no corpo de [redacted], o pássaro Avalovara dobra-se sobre si, perde o bico, reduz-se a um esqueleto, a um "fóssil", "sem voz, sem a plumagem" (LINS, 1973, p. 274-275). Desolada, ela, nesta mesma noite, tenta o suicídio com a arma do marido. Tal ato deixa uma marca em seu peito, como um ponto. Para esta mulher, em torno e no marido há um vazio de vida, de movimento, de palavras, de mundo, além de muita opressão e restrição. É contra este vazio e esta opressão que ela resiste, traindo, ofendendo e nunca revelando que é "duas vezes nascida", que tem "vida dúplice", duas infâncias, duas idades, dois corpos.

A presença de Abel devolve a vida e o contentamento à [redacted]. O "Avalovara" renasce "livre da mudez e da imobilidade", o fóssil até então incrustado ganha plumas (como o surgir de nomes memória), "desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas" (LINS, 1973, p. 279-280). O "ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas", como um lugar, surge pelo processo de ambientação reflexa:

> Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. [...] Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o sem corpo é asas (LINS, 1973, p. 281).

O tapete, sobre o qual deitam e se amam Abel e [redacted], ainda é um mero conjunto de fios, de desenhos, cores, motivos geométricos, e mesmo incorporados aos corpos, ainda formam "[...] um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem: não bramam os gamos, as flores não recendem" (LINS 1973, p. 45). Na medida em que dura o encontro, nascem animais nos motivos ergométricos do tapete, cabras com chifres, cabras com pelos brancos, cadela com cabeça humana, leoas, agitados e ruidosos. Beijando Abel, [redacted] dá vida aos animais que agora buscam alimento. Ele declara que a ama.

[redacted] é sempre grata, em sua boca em toda a sua carne, ao amor de Abel, pela intensidade com que ele responde a seu corpo, pelo modo como são povoados pelo "bosque", pela "fauna ligeira do tapete" e pela "temperatura" da hora em que estão juntos. Durante o ato amoroso, pulsam movimentos, estruturados na sonoridade do texto:

> Eu abro as narinas, eu abro os olhos, eu abro a boca, ou abro os braços, eu abro as mãos, eu abro os poros, eu abro a garganta, eu abro as artérias, eu abro um espaço, eu abro passagem, eu abro as alas, eu abro as asas, eu abro uma fruta, eu abro uma lucarna, eu abro as janelas, eu abro um portão, eu abro uma rua, eu abro uma clareira, eu abro uma vereda, eu abro uma estrada, eu abro urna fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, abro as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, abro o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo (LINS, 1973, p, 242).

Ao longo desta pesquisa, muito falamos de circunvisão, como interpretação unificadora do mundo, como exemplo desta, identificamos a passagem que [redacted] ouve o nome da cidade de Itanhaém, onde passou as núpcias com Olavo Hayano. Ouvindo o nome, surge para ela "tudo: paredes, móveis, vestes, movimentos, sons" (LINS, 1973, p. 271). Ela narra, horas e horas, com inúmeras palavras, as suas núpcias e outros eventos, mantendo o nexo no "discurso". Descreve "o progresso diário e insensato" do seu amor sem amor; o marido e os ofuscantes

dias; o apartamento da Avenida Angélica onde vive Hayano com seus pais; os tapetes encardidos, as poltronas de damasco alterado pelo uso, a prataria, o relógio de Julius Heckethorn, toda uma série de elementos cênicos reveladores de uma vida abundante em fase de declínio.

Também descreve o pai de Hayano; a mãe, Bilia; Olavo Hayano; Natividade; as mecânicas visitas certas tardes de sábado ao asilo, no Jaçanã; as enfermeiras; as serventes; a companheira de quarto de Natividade; a escultura colorida no jardim do asilo, em tamanho natural, representando um homem de guarda-chuva aberto; a ida ao asilo antes do casamento, para que Natividade veja o vestido de noiva e Hayano em uniforme de gala. Descreve o bairro poeirento, com suas serrarias, tráfego pesado, depósitos de cal e casas de paredes sujas, a capela na tarde quente e opressiva, a chuva repentina, ventos inconstantes, a viagem de automóvel, as precárias condições do hotel onde pernoita com Olavo:

> O colchão com suas molas frouxas, a lâmpada pendendo de um fio sobre a cama de espaldar alo, o estuque áspero, as paredes róseas, o abajur de cabeceira com pequenas flores na cúpula amarela, o toucador com três espelhos ovais, as cortinas cinza com desenhos em laranja e negro, os descorados tapetes sobre a madeira brilhante do assoalho, o alto cabide com a grinalda num gancho, uma criança chorando através do corredor não muito iluminado e eu própria de pé frente a janela aberta, escutando o mar bater nas pedras próximas e respirando este ar, este ar imóvel como pedra (LINS, 1973, p. 273).

Percebemos uma profusão de ambientações reflexas, cujos verbos e complementos dão movimento, sempre oferecidas a partir da perspectiva da narradora-personagem. Estas ambientações estruturam-se mediante uma circunvisão que aproxima e direciona cada ser e cada coisa, abrindo ou restringindo possibilidades de encontro e uso. Linhas e nós perpassam os lugares e os seres, unindo e ligando uns aos outros.

[redacted] doa, de um modo único, seu vasto amor à Abel. Como palavra poética, ela franqueia ao amante a intromissão em suas identidades, sexos, corpos, recebendo-o "com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento" (LINS, 1973, p. 46-47). Assim, o jovem amante não é um intruso, mas "o hóspede, o invocado, o aceito". Durante o ato amoroso, [redacted] introduz a língua no ouvido de Abel e verte em seu ser algumas palavras.

Para Abel, ainda que o corpo da amante seja "uma câmara sombria e acolhedora" de podridões urbanas – tais com o hálito nauseante dos pregoeiros da Bolsa, negro oxigênio

expirado pelas fábricas, exalações dos mortos e dos automóveis, odor de sepulcro que flutua ante os cofres abertos e as caixas-registradoras, pó das demolições, suor dos oprimidos, fezes revolvidas nos esgotos pelas escavadoras mecânicas – isto não ofusca que é no corpo desta mulher que "o mundo transfigura-se". Ela é um texto, escrito amanhã, no qual ecoam as "penúrias do mundo". Sendo narrativa (a amante), o jovem escritor se declara, dizendo:

> 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. [...]. Conserva, pois, tua língua escondida em minha boca. [...] Não vá a tua língua preterir-me em favor de alguma mariposa evocadora da morte. Como eu te amo! Perfeita em sua nudez é a vastidão celeste. [...] Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição (LINS, 1973, p. 85-86).

A narrativa amante, por sua vez, tomando sob seu controle o membro viril do amante, aproxima o símbolo fálico, o "marco, o centro do corpo" de Abel, do lápis usado pelo escritor, instrumento para estruturar, ordenar e revelar um mundo. Assim, ela fala:

> Verás [...] como o cingirei com flores amarelas e vermelhas, como choverão, sobre o hóspede, botões-de-ouro, azáleas, brincos-de-princesa e digitális, como morderei a tua isca e como, para não vir à tona, arrastarei com ânsia, para o fundo, cada vez mais, a isca, o anzol, a linha, a vara, o pescador e a tarde, verás [...] envolver teu sexo e queimá-lo, fazê-lo arder no meu fogo, no meu fogo, sem jamais o consumir (LINS, 1973, p. 87).

Abel completa: "És linda. Amo [...] a sua voz. A voz que me fala, [...]" (LINS, 1973, p. 88). 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, sua sonoridade, a voz. No encontro final, os seres e as plantas (ramagens, as mariposas, o crocodilo, o coelho e os animais de gargantas ruidosas) do tapete passam a compor os corpos dos amantes, não só suas imagens, mas seus ruídos, seus movimentos, sua vida.

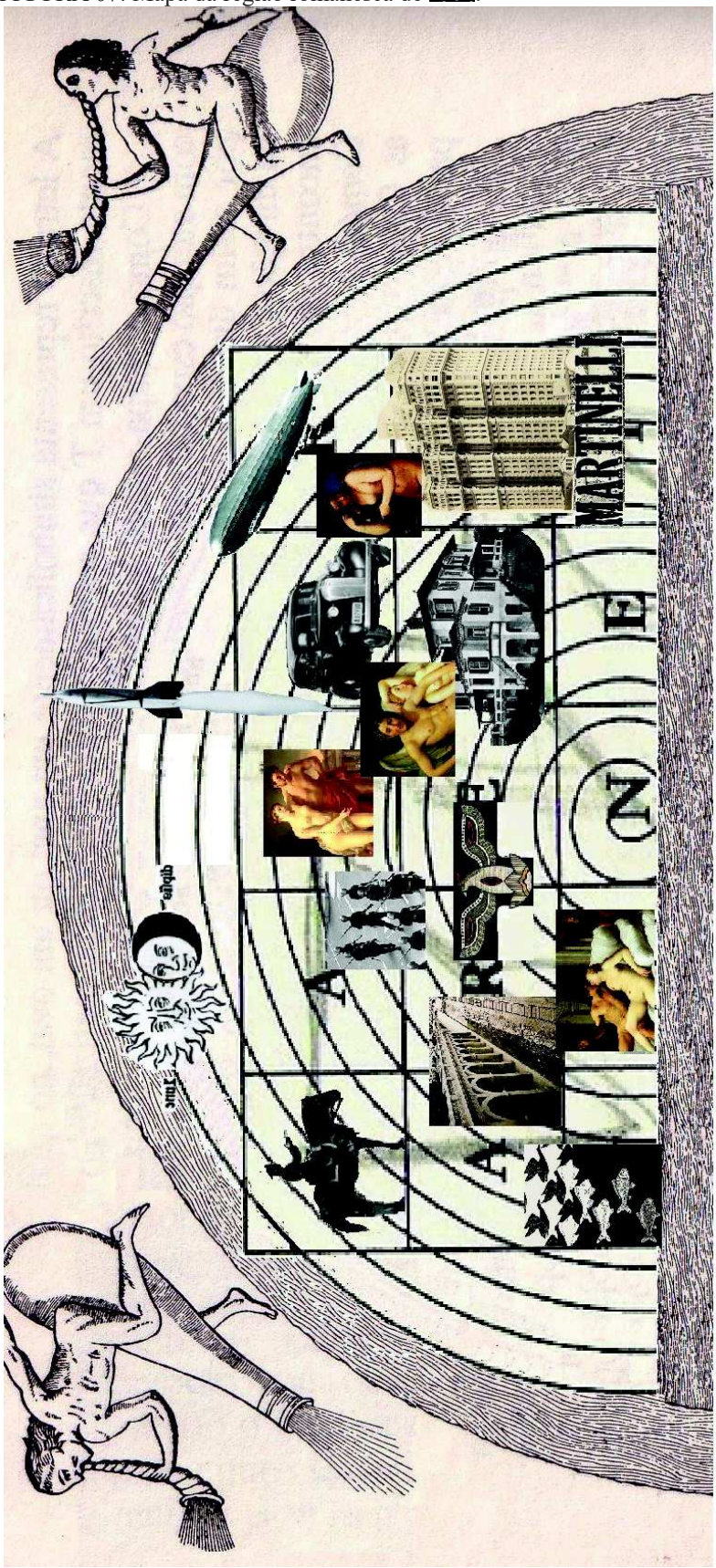
O "Avalovara" revoa pelas regiões de "pausas longas, de ponto" e vírgulas, "do outro lado do vale dos desconhecidos" (Roos). Devassa numa espiral "baixadas cobertas de água lamacenta, fábricas, casebres derrubados pela chuva, crianças afogadas na enxurrada" (Cecília). Vem dele um canto "com voz humana e repassada de misericórdia" (LINS, 1973, p. 285).

A partir da análise precedente, propomos um mapa da região das revelações, no qual interpretamos seus elementos. Tudo gira em torno de [redacted]. Ela habita um mundo articulado por duas forças: a opressão e a liberdade. Como alegoria da narrativa, da palavra poética, da língua, esta mulher aceita, num primeiro momento, a dominação e o controle dos familiares, do marido, para depois buscar a todo custo se libertar da opressão, da dominação e da imobilidade. Submeter-se e lutar são as ações que levam [redacted] a atingir seu Ser. Sua insubordinação ilumina o poder indomável da palavra e da obra literária.

A opressão presente pode ser interpretada como indicadora do período do Regime militar (1964-1985) no Brasil, sob o qual Osman Lins escreveu o romance. Este mapa é produto da compreensão adquirida pelo contato com as duas mulheres antecedentes, indicando suas presenças em [redacted]. A ambientação espacializa uma São Paulo repleta de ruídos, movimentos, em progresso e em decadência. O Martinelli, a casa inicial de [redacted], é um lugar ambientado por muita sujeira, crimes, escuridão e mistérios. Este lugar é submetido a linhas de força e nós que vêm de longe e articulam cada personagem, cada acontecimento e cada coisa. Ele simboliza o sonho de progresso e sua ruína. Mesmo assim, seus muitos corredores, janelas, portas abertas, personagens, ofícios, sujeira, sua escuridão e perigo fornecem a [redacted] a ideia de uma máquina se formando, cujas peças se articulam e pairam no mundo. A casa dos avós de [redacted] é oposta ao Martinelli, pois é limpa, faustosa, conformtável e segura. Nesse lugar, a máquina segue em desarticulação, pois é um lugar estático, onde a vida apenas finda e se esvazia com a presença de Olavo Hayano, futuro marido de [redacted].

A conjugação desta região realiza-se no eclipse, como símbolo da união dos amantes, das linhas de força e dos nós que articulam numa totalidade todos os seres e as coisas. Podemos entender esta região como um verdadeiro diálogo entre o escritor e o ser da narrativa ([redacted]), os quais juntam-se para a realização plena. Há também foguetes, veículos, estações de trens, pontes, transportes públicos, representando os modos de vida e a influência das culturas hegemônicas estrangeiras. Tudo isso direciona e aproxima cada elemento nela ambientado, numa região de duplo ser: tensão e calma, opressão e liberdade; memória e inovação; submissão e embate; espaços e mundo. O mapa da região de [redacted] pode ser representado da seguinte maneira:

FIGURA 07: Mapa da região romanesca de [illegible].



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador a partir da interpretação da obra e da região em análise.

Nesta região, maior que as anteriores, predomina duas vozes narrativas, a de Abel e a de [redacted]. Ocorre a presença de elementos de opressão, de feitos modernos, tais como o automóvel, as máquinas, dirigíveis, foguetes. Somado a isto, temos a comparecimento marcante do Martinelli, no qual a mulher sem nome vive a infância, e da casa dos seus avós. As figuras humanas são retiradas de pinturas de Tintoretto e de Tiziano Vecellio, as quais exibem o esplendor e a fartura das formas, conforme a descrição de [redacted], feita pelo amante. Percebemos, ao longo dos temas, o surgimento, a fossilização e o renascimento de "Avalovara", indicados no mapa pela presenta de uma pássaro. Outra alegoria que tem destaque, narrada por [redacted], é a do salto do peixe, a qual aponta para o acesso ao (re)conhecimento dos sinais, dos fios e dos nós que mantêm as personagens e as coisas unidas numa circunvisão de região. Sob todos os modos de encontros e usos, fica demonstrada a estrutura rigorosa do romance, formada pelo quadrado, palíndromo e espiral. Estes elementos aproximam e direcionam as ações das personagesn, espacializando e localizando cada ente romanesco, numa região que simboloza, também, o fogo, como terceiro elemento de composição do mundo.

3.3 O mundo em *Avalovara*

Neste capítulo, estabelecemos a estrutura do mundo em *Avalovara*, sob o pressuposto de que o "espaço" está submetido à temporalidade, à história, o que entrelaça inextricavelmente "nossas concepções de espaço" e as "concepções que temos de nós mesmos" (WERTHEIM, 2001, p. 27). Wertheim (2001) divide a história do espaço em três concepções[191]: 1) a medieval[192], na qual o cosmos era limitado, finito, composto de esferas, bidimensional; 2) a moderna, que concebia o espaço infinito, homogêneo, geométrico, pleno, linear e tridimensional e 3) a relativista, cujo espaço é dinâmico, finito, em expansão, não pleno, não linear, quadridimensional.

---

[191] Foucault (2009, p. 412-413) classifica a história do "espaço" em três momentos: 1) na Idade Média, o espaço era "um conjunto hierarquizado de lugares", estruturado com base em lugares sagrados ou profanos, protegidos ou abertos, urbanos e rurais, celestes ou terrenos; focando a "localização", 2) Com Galileu, com a ideia de espaço infinito, a mudança da localização para a "extensão"; 3) na atualidade, há a primazia do "posicionamento" sobre a "localização" e a "extensão", definida pelas "relações de vizinhança entre pontos ou elementos". Nesta última concepção, há toda uma estruturação do mundo baseada no onde e no como localizar os "elementos humanos".

[192] Um típico exemplo de espaço medieval é o espaço de *A Divina Comédia*, de Dante, soma vertical de Paraíso, Inferno e Purgatório: Dante percorre o universo material tal como compreendido pela ciência de seu tempo" (WERTHEIM, 2001, p. 33). A viagem de Dante encontra síntese na espiral, que o faz descer sinuosamente por um "longo dia em direção à noite" depois uma espiral o leva ao paraíso (Id. p. 42). A viagem narrativa de Abel percorre uma espiral que, em sentido horário, leva-o de uma "hora noturna" (LINS, 1973, p. 13) para um "jardim" iluminado (Id. p. 413).

O abandono da concepção medieval levou a arte, no Renascimento, a outra visão do espaço: ele passa a ser tridimensional, homogêneo e geométrico na perspectiva de um homem centrado. Porém, as novas geometrias abandonaram a concepção de espaço absoluto. A teoria da relatividade de Albert Einstein, de espaço relativo, provou que o "espaço-tempo" varia segundo a velocidade de cada observador. Tal visão concebe o espaço como absoluto, dinâmico, atuante sobre os corpos e quadridimensional. A viagem moderna é não-linear: tomar direções e caminhos diferentes, saltar estágios ou adiantar fases podem levar ao mesmo ponto, pois toda região do espaço é livre e tem muitas possibilidades. Esta é a "fantasia primordial da cosmologia do final do século XX" (WERTHEIM, 2001, p. 125- 138).

Podemos apontar inúmeros exemplos de interpretações das novas concepções de espaço na Literatura[193]. Na pintura, temos a teoria cubista, que pretendeu representar o espaço quadridimensional[194]. Considerando as diversas tentativas, percebemos que o espaço estrutura-se a partir da interpretação de ser-no-mundo. Nesse sentido, relembramos Heidegger (2013), quando afirma que o sol continua a emocionar, ao nascer e ao fenecer, pois nunca deixamos de habitar poeticamente o mundo. Para Foucault (2009, p. 412-413), mesmo sob o domínio da técnica, ainda não houve uma "dessacralização prática do espaço", que é, antes de tudo, um "espaço" inteiramente carregado de "qualidades".

Para Foucault (2009, p. 414-416), o espaço não é um vazio preenchido por seres e coisas, nem o homem vive "no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos" (FOUCAULT, 2009, p. 414). O pensador dirige o olhar para as heterotopias e utopias: posicionamentos que "suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designados, refletidos ou pensadas" (FOUCAULT, 2009, p. 414) [195].

Há nas sociedades inúmeros tipos de heterotopias, de crise, de desvio, que seguem uma "sincronia" com a cultura, podendo se justapor em um só lugar, mesmo parecendo incompatíveis. Este seria o princípio primordial da arte teatral, do cinema. O jardim e o tapete

---

[193] Temos o romance *A máquina do tempo,* de Wells que antecipa a visão quadrimensional de espaço. O livro de Gaston de Pawlowski, *Viagem ao país da quarta dimensão,* de 1912, já trata sobre o tema.

[194] É preciso salientar que já em 1860 se tem as primeiras alusões das teorias da arte a um espaço com quatro dimensões, baseadas nas geometrias não-euclidianas (WERTHEIM, 2001, p. 140). Marcel Duchamp, Kasimir Malevich e Max Weber são exemplos de artistas plásticos preocupados com as novas concepções do espaço.

[195] São "espaços diferentes", outros lugares, que guardam características míticas e reais do espaço". Uma possível "descrição sistemática" destes espaços, uma "heterotopologia", deparar-se-ia, segundo Foucault (2009, p. 415), com a dificuldade de ter que lidar com formas muito variadas e jamais universais, apesar de serem "constantes" em toda cultura humana.

("jardim móvel") são "microcosmos", a menor parcela de uma "totalidade", na qual "o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica" (FOUCAULT, 2009, p. 417- 418). As heterotopias podem ter a função de denúncia, de renúncia, de compensação, de busca da perfeição diante da desorganização e confusão do espaço real[196].

Baseados no pensamento de Osman Lins, entendemos que o mundo romanesco, sendo um tipo de esboço esquemático, não se resume simplesmente às lembranças do autor ou do leitor, nem está submetido à matéria e à substância do espaço real, nem a suportes físicos. O intérprete, que conversa com o texto, indo além da "matéria" descrita, deve buscar interpretar as linhas de força e o ritmo interior dos lugares e dos ambientes, a sua descrição, a sua natureza, o que concede e acentua, em matéria de encontros e usos, os termos empregados, a tensão que promove.

Partindo da consideração heideggeriana de que "o homem habita poeticamente", definimos "mundo circundante"[197]: ele encontra seu paradigma no mundo do trabalho manual, no âmbito do qual nosso ir e vir, nossos usos dos utensílios, nossas preocupações representam a dispersão do *Dasein*, seu estilhaçamento em modos determinados de ser-no-mundo. O mundo da *práxis* está repleto de instrumentos, utensílios que vêm ao nosso encontro no mundo circundante, com os quais nos preocupamos. Inseridos numa complexa estrutura de sentidos, os instrumentos só são a partir de sua utilidade: deparamo-nos com entes para escrever, para coser, para caminhar, para transportar, para sentar etc.

No romance, cada instrumento é desvelado a partir de uma serventia, a qual não limita totalmente as possibilidades da interpretação. O escritor estrutura um mundo, desvelando serventias dos instrumentos, modos do ser e possibilidades da linguagem; o leitor, ser histórico e de compreensão, torna-se coautor deste mundo de palavras. As mulheres amadas por Abel - uma feita de cidades, outra de pessoas, uma terceira de palavras - abrem inúmeras serventias, modos e possibilidades. Por isso, justifica-se a importância delas na composição do mundo romanesco.

---

[196] Schollhammer (2007, p. 28-30), apoiado em Deleuze (1985), afirma que após a II Guerra Mundial as narrativas literárias apresentam uma realidade "[...] dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes" (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 29) . Lins (1973) é consciente da limitação das "representações". Para ele, elas "são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade" (LINS, 1973, p. 357).

[197] Para Heidegger (2013, p. 48), "mundo" é "o círculo em constate transformação da decisão e do trabalho, do ato e da responsabilidade, mas também da arbitrariedade e do ruído, da decadência e da confusão".

A partir do exposto, interpretamos que o romance não reproduz ou representa simplesmente a realidade exterior. Antes, acreditamos que a leitura de *Avalovara* produz mudanças na compreensão de mundo do intérprete, o qual adquire novos referenciais a partir da incursão nesta outra circunvisão articulada. Se não há leitura neutra nem espectador neutro, podemos certamente duvidar da pureza e do isolamento do mundo ficcional e do espaço real.

Gomes (2013, p. 17) afirma que a busca de Abel pela Cidade se desdobra em dois movimentos: buscar a criação literária e empreender uma caminhada de aprendizagem. Se a Cidade sonhada "acolhe os desejos dos homens e registra suas memórias", as construções, ruas, monumentos, praças e igrejas de uma cidade são depósitos da memória, dos acontecimentos e da finitude humana. Cada empreendimento absorve regras, medições, interioridades e interpretações de mundo, num diálogo entre "passado e futuro". As memórias necessárias para a estruturação narrativa do mundo em *Avalovara* são acessadas pelas três mulheres, respectivamente, sínteses da memória dos espaços, das lidas e das palavras.

Ler uma cidade e tudo o que nela vive significa interpretar a dimensão do que é possível naqueles lugares, não captar suas medidas e dimensões. As coisas dispersas no espaço, estruturadas narrativamente, transpõem um limiar e atingem o nível ficcional. Reforçando tal ideia, Julieta de Godoy Ladeira, esposa de Lins, em Epígrafe, na obra *O desafio de criar: o sonho e o chão da palavra escrita*, afirma: "real, definitiva, é a cidade criada com palavras, assinada por escritores em poemas, contos, romances. A outra é essa alguma coisa frágil que se faz e refaz a cada momento"[198]. É pertinente o caráter "definitivo" que a "cidade criada" recebe da escritora, pois a cidade do "Recife" no romance foi submetida a uma circunvisão narrativa, a qual estrutura e unifica os lugares dispersos da cidade real. "Definitiva" não significa "estável", mas "memorizada".

Interpretando "As cidades em *A rainha dos cárceres da Grécia"* (2004), Fernandes defende que, diante de uma narrativa, não preocupam as descrições estáticas, as equivalências, as distâncias, nem a verossimilhança, pois "o mapa da literatura é a mente do leitor, o mapa da cidade do romance é uma cidade internalizada" (FERNANDES, 2004, p. 337), projeção da sombra de uma cidade dita real[199]. Ao leitor, cabe interpretar "as relações que se estabelecem dentro dela ou que a cidade permite que ocorra" (FERNANDES, 2004, p.

[198] Nota presente em Gomes (2013, p. 19).
[199] Damasceno Ferreira (2009, p. 55) considera o mundo do livro uma "versão de mundo", função defendida por Lins, segundo o autor.

337). Numa passagem, Abel vê nos "olhos ou dimensões" de Roos "reflexos de cidades reais e também cidades reais" (LINS, 1973, p. 33).

Para Ricoeur (1990, p. 57), é "pela ficção, pela poesia", operadoras de variações imaginativas, que se abrem "novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana". Direcionamento semelhante tem Osman Lins (1969, p. 140) quando fala sobre a personagem romanesca. Para ele, seus remotos modelos só existem a partir do momento em que são efetivadas por suas palavras. Não sendo fantasmas nem homens, são menos reais do que as letras de seus nomes, uma vez que são criações literárias.

Lins (1969, p. 19) aponta que o "silêncio ativo" da escritura[200] reelabora e revela um novo aspecto da realidade. A importância da interpretação é indicada numa passagem do romance: Em Ubatuba, diante do cais em T, Abel afirma que o "texto" presente na cena equilibrada no cais, acaso os amantes estivessem ausentes, não teria o sentido que simula ter, ficando "incompleta", "perdida". Nesse diapasão, a Literatura não é passatempo (LINS, 1979, p. 201).

Quando estamos diante dos utensílios no cotidiano, nossa "preocupação", na maior parte do tempo, fica voltada para sua aplicação (função) e não neles próprios. Na elaboração de uma obra literária, por exemplo, o escritor está mais próximo dos instrumentos que ambientam sua ficção do que do lápis, da folha, da mesa, usados para escrever[201]. Cada utensílio da ambientação retém sua total preocupação, em relação ao "para-que...", ao "de-que..." ao "para quem..." a partir de um complexo estruturado. Assim,

> antes de tornar-se objeto de uma proposição categórica, a sua significação imediata é a instrumentalidade, o seu uso numa prática determinada. *Práxis* no sentido mais amplo da palavra, a conduta de trato comporta a compreensão prévia do instrumento como instrumento (NUNES, 1986, p. 169).

A compreensão do mundo parte do conjunto de relações de referência que constituem a "significatividade" (NUNES, 2007, p. 60). Esta não nasce de uma consciência nem está simplesmente depositada nas coisas, as significações estão na lida cotidiana do ser-no-mundo. Para o filósofo, o ter um compreensão prévia[202], o ver mediante uma apreensão prévia e o

---

[200] Ideia advinda do pensamento de Lawrence Durrell, citado pelo autor. Nesse sentido, o escrever está dirigido à "laboriosa conquista do real", ao "avançar um pouco na obscuridade das coisas" (LINS, 1969, p. 20).
[201] Os instrumentos necessários à escrita habitam uma simplicidade, na qual reside a força, a liberdade e o júbilo do ofício de escrever (LINS, 1969, p. 38; LINS, 1979, p. 162).
[202] Respectivamente: "expressão prévia"; "visão abrangente"; e "preconcepção" (NUNES, 2007, 80).

conceber mediante uma situação formam o "tripé" de todo compreender projetivo, que nos abre os entes numa dada rede de significatividade (GADAMER, 1997, p. 171; NUNES, 2007, p. 76).

A colocação de determinados instrumentos numa ambientação não é aleatória. Cada lugar, cada ambiente, cada utensílio obedece a uma finalidade (LINS, 1979, p. 207), definida no complexo instrumental interpretado pelo escritor. Na obra literária, nenhum instrumento está estragado ou é feito de um material inadequado despropositadamente. A inadequação tolhe ou induz um modo de encontro, pois sua função é ambientar, espacializar os lugares com obstáculos. Noutro modo, um instrumento pode estar ausente onde sua presença seria óbvia. Isto tem a função de destacar o complexo estruturado de que faz parte, o que pode induzir à procura. Na obra osmaniana, encontramos um exemplo interessante: o relógio musical de Julius Heckethorn. Este relógio tem, para o idealizador, o alemão Heckethorn, um "para que...", um "de que...", e um "para quem..." que demonstra sua utensilidade dentro de um complexo que vai muito além do uso cotidiano de um relógio.

Ao serem narrados o trabalho de Heckethorn na construção do relógio e os acontecimentos trágicos de sua vida, gerados pela II Guerra Mundial, percebemos as muitas possibilidades do relógio: marcar o tempo histórico; imitar os eventos cósmicos e existenciais, submetidos à dinâmica do acaso e da incerteza:

> [...] escolhe, para trabalhar em seu projeto, a introdução da Sonata em fá menor (K 462), de Scarlatti. [...] Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir- se — constituindo essa reunião um evento pleno de intenções —, eis o objetivo de Julius. Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem — como tudo que merece existir e ser fruído — uma conjugação feliz de circunstancias (LINS, 1973, p. 345).

Seus carrilhões abrigam as treze notas musicais, distribuídas num complexo mecanismo musical, controlado e perturbado por mínimas mudanças ambientais, incertas como o caos. Para o construtor, no instante em que o mecanismo reconfigurar, como no original, a sinfonia dividida, ocorrerá a transformação feliz do caos em cosmos. O relógio, ao longo de toda a narrativa, nunca realiza a conjugação das notas, o que simboliza a dinâmica das aberturas, muitas vezes inesperadas, do texto literário. Este relógio exerce um controle mágico sobre a

narrativa, pois o leitor espera que ele remonte e execute a sonata como no original, que saia do caos e inaugure o cosmos. A "utensilidade" da criação de Heckethorn manifesta-se a cada hora que o mecanismo deixa de remontar as notas.

O mecanismo caótico do relógio parece remeter à concepção que Lins (1969, p. 194) tem do ato de escrever narrativas: ato que ordena o caos e leva à ordenação do "universo na medida da compreensão humana" - cosmos. Se uma narrativa estrutura num mundo os espaços fragmentados da realidade, a refiguração deste mundo é insubordinada ao controle do narrador, submetida que é à incerteza interpretativa. Contudo, há possibilidades, não arbitrariedades.

Descobrimos o que compõe as coisas mediante a lida cotidiana porque nenhum instrumento possui finalidade própria ou está finalizado *per se* no mundo romanesco. Na obra literária, as coisas significam no conjunto de finalidades que supõem uma dada ordem de remissões familiares, a partir das quais o leitor compreende o ser dos seres e das coisas, e o "poder-ser" dos utensílios e das personagens. Colocando-se diante do mundo ficcional, o leitor compreende previamente os nexos referenciais, mediado pela perspectiva do mundo circundante cotidiano, cuja visão abrangente conduz ao fenômeno da espacialidade.

Quando procuramos, no dia-a-dia, um instrumento que não está à mão, percorremos com a vista em torno de onde ele deveria estar. Este "em torno" é chamado por Heidegger (2005) de "paragem". A paragem de um quarto inclui a mesa, o casaco, o próprio quarto com seus recantos, com seus "sítios acolhedores e neutros"[203] onde pode estar o que procuramos. O quarto é a paragem que

> absorve em suas janelas de cor peculiar, em suas paredes de variável luminosidade, de que pendem quadros e a que se arrimam estantes e prateleiras, em seu soalho de irregular desenho, as diferenças métricas da altura, comprimento e da largura (NUNES, 1986, p. 95).

Habitando o "espaço" como mundo, organizado a partir do que está próximo e direcionado pelo uso e pelos encontros, aproximamos a ideia heideggeriana de "paragem" aos conceitos de ambientação de Osman Lins (1976), pois o termo "ambientação" remete mais à ação de ambientar do que à categoria de ambiente. Acreditamos que, considerando a visão abrangente presente nos conceitos de ambientação, podemos afirmar que o narrador ambienta

[203] Sítio tem o mesmo significado de lugar.

paragens, não ambientes, pois as paragens são dotadas de espacialidade mediante uma totalidade de utensílios; personagem (com baixo ou alto grau de pessoalidade); eventos; quadros; janelas; exterior e interior.

A inexistência de um "mundo em si" que sirva de parâmetro direto para a análise do mundo romanesco significa que a interpretação deste mundo sempre estará em crescimento e em diferenciação. Processo similar atinge as coisas[204] e as personagens. Nesse entendimento, tudo está limitado unicamente às suas próprias possibilidades.

O viajante deseja expandir seu mundo; o exilado procura conservar o mundo que traz consigo. Cada um carrega um mundo construído narrativamente, que abrange as relações vitais mais diversas. Para Gadamer (1997, p. 651), apesar de termos o conhecimento racional do funcionamento do sistema solar, nós ainda continuamos vendo o sol vir até nós com alegres raios matinais e nos deixando, ao fim da tarde, sentindo "que o poente é belo e é bela a noite que fica..."[205].

Considerando o exposto até agora, entendemos desafiador empreendermos uma interpretação do mundo romanesco para além do método cartesiano da ciência moderna, que privilegia a *rex extensa*. Na obra literária, não vem ao nosso encontro um espaço simplesmente dado e mensurável, mas uma circunvisão, um mundo estruturado narrativamente por um escritor que, como ser-no-mundo, realiza-se na linguagem. Considerar a narrativa viva e a participação do leitor uma adesão são condições para o diálogo com a obra (LINS, 1969, p. 271). A obra literária, produto de um "longo, árduo, paciente esforço", é capaz de oferecer, ao olhar atento, áreas que estariam para sempre vedadas, "esquivas a qualquer outro gênero de experiência", pois é uma "convocação integral do nosso ser"[206] (LINS, 1969, p. 36).

Para o romancista pernambucano, incorre em erro quem indaga sobre a "veracidade dos acontecimentos narrados pelo autor". Saber se Dante[207] percorrera verdadeiramente as regiões

---

[204] "Estas só adquirem vida através do aspecto sob o qual é mostrada. Admitimos que em tempos diversos ou a partir de pontos de vista diferentes a coisa se representa historicamente sob aspectos também diversos" (GADAMER, 1997, p. 426).

[205] Verso presente em *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. "Para a criança que há no homem a noite continua sendo a costureira das estrelas" (NUNES, 1986, p. 279).

[206] Tudo que um escritor tem a dizer está em suas obras, e sua visão de "mundo deve ser procurada em seus romances" (LINS, 1969, p. 220).

[207] Lins (1979, p. 167) admite que *Avalovara* "reverencia a seu modo a figura de Dante", pois *A Divina Comédia* guarda estrutura similar. A semelhança do romance pernambucano com a obra de Dante encontra-se na estrutura das micronarrativas, mais especificamente, nas que crescem aritmeticamente a partir da base dez. Fato constatado por Nitrini (2010, p. 143).

descritas em seu poema constitui um "atestado trivial para a Literatura", pois a verdade da ficção reside em outra parte. Onde estaria? Para Lins (1969, p. 199), ela "nasce com o livro; e só existe a partir do momento em que o livro existe". Os acontecimentos, autônomos que são, impõem-se e são aceitos sem passado[208].

> Também são autônomos os do romance, não nos cabendo indagar sobre suas matrizes: só as palavras criam a veracidade romanesca e nada supre esta condição. Não, certamente, quaisquer palavras, mas as que o escritor, graças ao trabalho constante e à intensificação de certas virtualidades, elege relaciona a seu modo, assim estabelecendo uma tensão jamais estável entre a expressão e o significado[209] (LINS, 1969, p. 199).

Lins (1969, p. 200) considera que o trabalho do escritor, "rigorosamente orientando", devolve ao leitor outra "realidade". Em seu ofício, ambiciona "erguer as frases à altura do que busca exprimir". E, para tanto, deve antecipar-se à palavra, descobrir seus sentidos, sua "extensão material, de linhagem e de uso". Mas, ele não está desligado do que o fere e o empolga, não sendo, contudo, causa simples destes fatores. Os acontecimentos narrados não são transposições diretas dos "acontecimentos vividos" pelo escritor; são, no mínimo, "símbolos desses acontecimentos. Símbolos de tudo que preocupa o autor" [210] (LINS, 1979, p. 135).

O ficcionista, reorganizando as coisas da memória, cria no romance[211] uma visão pessoal e, por vezes, insólita do mundo, próxima (não reflexo) do mundo cotidiano. Orientando este trabalho[212], há um "foco imantado", que estabelece a formação de um sistema de relações eficaz, despertador de um mundo[213]. Estar próximo da intimidade da vida permite

---

[208] "Não escrevemos a história de nossas vidas" (LINS, 1969, p. 200), mas obras literárias.
[209]Tensão também referida em *Evangelho na taba* (LINS, 1979, p. 156).
[210] "O ficcionista não disserta a respeito do que sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos [...]. O real, longe de ser negado, é por esse meio iluminado" (LINS, 1969, p. 202).
[211] O romance é produto da memória e da imaginação.
[212] Não havendo gênio, inspiração ou vocação, é o trabalho, a busca de soluções, a escolha de certos afazeres que define "nossa condição de homem, de artesão do mundo", perante a liberdade e suas responsabilidades (LINS, 1969, p. 47-50). Lins (1979, p. 147), em entrevista, afirma: "quero ser responsável por todas as palavras de minha obra. E ser responsável, pois, pelos meus erros". O escritor, através do exercício da literatura, desvenda e conhece melhor o mundo, desde sempre compreendido por ele, e do qual nunca se isola (LINS, 1969, p. 61).
[213] Na imaturidade, o escritor se mantém distante deste foco, o que produz um mundo precariamente organizado. Distante do que está próximo, o escritor lança o olhar para as paragens afastadas, ostenta nomes inventados, estranhos ou convencionais em demasia, lugares e paragens desarticulados e vazios. Lins (1969) identifica como exemplo de ficção distante do mundo – que é idealizado, vago, purificado – a ficção psicológica que evita a "aspereza do real"; o mundo concreto onde nos ferimos, do qual participamos. Na fase de maturidade, ele consegue transformar em símbolos os elementos de sua "curta vida": familiares; conflitos; ruídos e cheiros do bairro, da cidade onde habita; país e suas estações; árvores; estrutura política; tempo; eventos contemporâneos (LINS, 1969, p. 64).

mergulhar nos troncos e nas raízes das coisas, pois o simples ato de nomear uma personagem implica "todo um processo de trato com a vida"; coragem e força para "enfrentar o mundo em que esses nomes ressoam com a sua verdade indiscutível" (LINS, 1969, p. 66-68). Este processo de trato e de enfrentamento identifica-se nas relações amorosas de Abel com suas três mulheres (Roos, Cecília e [redacted]), as quais podem indicar, respectivamente, o olhar voltado para os espaços, o enfretamento do mundo conhecido e as revelações narrativas.

O mundo em *Avalovara*, fase de maturidade do escritor, pode ser entendido como um "posto de sondagem e registro do mundo exterior", cheio de "terríveis avalanches", "cataclismos domésticos", coisas naturais e manufaturadas, meteoros, bichos, árvores, minerais, objetos utilitários e decorativos.

Sintaticamente, além da importância dos "substantivos" para a espacialização, Lins (1969) destaca a relevância dos "adjetivos" para o acesso ao entendimento das coisas, pois, ao mesmo tempo, desnudam uma de suas naturezas e velam e envolvem as coisas em camadas espessas de atributos (LINS, 1969, p. 69). Tal pensamento nos lembra da função de desvelar e velar do ato de nomear o mundo, considerada por Heidegger (2005). O escritor maduro abrange "a totalidade das coisas", "seu povo e a época em que vive" (LINS, 1969, p. 271).

Sobre a região Nordeste, Lins (1979, p. 140) afirma que ela é menos uma soma de elementos geográficos do que uma totalidade de laços familiares, afetivos e culturais profundos. De certo modo, este pensamento ecoa o fato de que o ser compreende o espaço a partir de seu habitar no mundo. A forma pura do espaço, mensurável, fica encoberta, pois ele não tem o "modo de ser espacial" das coisas nem a presença do ser: "a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo", e o mundo, a partir da linguagem (HEIDEGGER, 2005, p. 162- 163).

Assim sendo, qualquer tentativa de interpretar os fenômenos no mundo romanesco parte, desde sempre, de uma prévia compreensão de mundo, a qual se chama "mundanidade", que significa, segundo Heidegger (2005, p. 104), a "estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo". Especializar, arrumar ou desarrumar, ambientar ficcionalmente é abrir aos entes locais adequados conforme uma conjuntura familiar, na qual o visual não tem primazia sobre os demais sentidos: auditivo, tátil, olfativo, gustativo.

Não podemos deixar de perceber que na São Paulo de *Avalovara* predomina o elemento sonoro perturbador[214], pela abundância de máquinas, transportes, obras, praças repletas de pessoas. Na cidade do Recife, de Cecília, a proximidade do outro, dos outros, das águas, da chuva, encontra realização no sentir do corpo, no contato diário. Na região de Roos, a distância das pessoas e a falta de intimidade se adequam melhor ao elemento visual externo.

Para continuar o estudo do mundo em *Avalovara*, analisamos os temas E – [redacted] e Abel: ante o Paraído e N - [redacted] e Abel: o Paraíso. No primeiro tema, os amantes estão na casa dos Barros Hayano, onde [redacted] mora com o esposo. Abel percebe a presença do grande relógio de Heckethorn, com seu misterioso mecanismo sonoro, o qual, dizem, busca executar, sob regra incerta, a sonata dividiva e espalhada em seus carrilhões, sensíveis à mínima perturbação ambiental. A ambientação se faz com a presença de fotografias de familiares, janelas e portas decoradas, ornamentos, móveis antigos e valiosos, tapetes[215], cortinas, pratarias, tudo impondo uma atmosfera de "aceitação e contiuidade". A presença de [redacted] "[...] desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas , apaga o que resta das imagens nas molduras" (LINS ,1973, p. 337).

O narrador afirma que o encontro[216] "ultrapassa [...] a condição de episódio aprazível e arma-se [...] uma estrutura que o transcende". Nesse sentido, é uma conjugação de "tudo" o que, em suas existências, disseram, fizeram, andaram, erraram, acertaram. Eles estão, mediante rítmica e feliz ordenação, no centro de um "complexo arcabouço", sem origem nem fim, apenas presente. O corpo de [redacted], semelhante às "figuras femininas de Tintoretto ou de Tiziano Vecello" (LINS, 1973, p. 363), é este centro, seus mamilos multiplicam-se em imagens sem fim, como um fractal:

---

[214] Em *Evangelho na taba* (LINS, 1979, p. 85), percebemos o incômodo do escritor quando se refere às obras urbanas, com suas máquinas, seus inadequados horários, seus inescrupulosos desserviços ao cidadão, que têm seu direito de silêncio e descanso perturbado. Lins (1979) destaca quatro elementos da paragem de São Paulo: "o ruído, o trânsito, a poluição atmosférica, os cartazes de publicidade". Noutro texto, da mesma obra, "A ciência na frente do homem. Pior para o homem", Osman Lins (1979, p. 92-94) chama os vários "instrumentos" destinados a "produzir a cidade" de "monstros sonoros": picaretas, martelos, máquinas de terraplanagem, perfuratrizes, bate-estacas, serra elétrica, betoneiras, a injetora elétrica de concretos, máquinas de secar concreto, etc. Todos produtores de pó, ruídos ásperos e rascantes, roncos terríveis, rangidos penetrantes e estridentes, ritmos ensurdecedores, abalos e trepidações, zumbidos agudos, rumor urdo e exasperante.

[215] O tapete, ainda sem vida, exibe árvores com raízes fixas ou aéreas, um casal afastado, animais diversos, coelhos. Abel, sem alterar "a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo, inventa (LINS, 1973, p. 357), acrescenta nas imagens do tapete "peixes ausentes" num lago invisível. Também surge um rio imóvel.

[216] Este amor oferece a Abel revelações e, nesse sentido, ele fala: "Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro. Desnudamo-nos, imersos em mútua ebriez lúcida. Ah, fosse o vestíbulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento" (LINS, 1973, p. 377).

> [...] eu tenho nas mãos, na boca, os grandes frutos da fronde, seus frutos gêmeos, redondos, únicos, maduros, impossível colher esses pomos encantados e cuja pele não os fecha ao mundo, antes encerra na sua polpa o mundo, e, no mundo, outra árvore com novos frutos gêmeos, fruíveis mas inseparáveis da árvore e nos quais o mundo mais uma vez -, e sempre - se repete (LINS, 1973, p. 349-350).

Durante o encontro dos amantes há constantes indicações de batidas em portas, arrombamentos, estrondos, gritos, uma alusão à opressão que ameaça o casal. Tais ameaças remetem ao período do Regime Militar, ao qual o Brasil estava submetido, e cuja opressão controlava hábitos,corpos e mentes[217].

Surgem vozes em Abel, porém, ainda "deconexas e todas exaltadas". Ele sabe que não seria insuficiente inventar uma mulher, na ficção, para exaltar o ser de [redacted], pois qualquer modelo ficaria aquém de sua natureza, ao mesmo tempo efêmera e permenente (LINS, 1973, p. 378). Esta mulher, estuário, símbolo da convergência, constitui, como alegoria da narrativa, língua e palavra, uma corrente que atrai o jovem escritor.

Abel observa o sexo da amada e nele vê o "acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro", através do qual avança nas "noções de abertura, de ingresso e de conhecimento". Uma voz, dentre as muitas, chama-o "vem! Vem!". Ele percebe que o mergulho em direção à cidade, em direção ao N, significa "revelações". Poeticamente, diz: "Ela e ela, tu, o acesso, ó corpo mágico, ó glória e privilégio desta travessia, [...] espaço de vozes e vozes e vozes e vozes, múltiplas bocas múltiplas, nossas línguas um laço [...]" (LINS, 1973, p. 400). No encontro final, há um fato intrigante: a frase que marca a antepenúltima aparição do símbolo gráfico é "[redacted] afasta-se de mim". Depois desta frase, ela diz "- Abel, eu te amo" e instantes depois ocorre um estrondo de trovão (tiro?).

Abel continua narrando, quando "o tapete" recebe, entre pássaros e flores, um tiro. Sua visão lempeja nele um "tiro" insurdecedor. Abel está numa margem de um "rio imóvel", e "[redacted] do outro lado, nua e severa", cujo corpo mostra-se como "signos incontáveis entrançados sem ordem". Este ser ilegível revela-se "carnal" e "verbal". Outro lampejo "e logo perdido: um tiro". Depois, Abel coloca "as mãos sobre o estômago", sente-se possivelmente livre. Meio acordado, ele escuta "tecidos rasgando-se: rasgar frouxo de trapos, rasgar cantante de veludos, tenso rasgar de sedas, lonas (som rascante e grave)" (LINS, 1973, p. 390).

---

[217] Osman Lins sempre rejeitou, entretanto, reduzir a arte literária a mero combate, à mera parte da dialética da opressão: o desejo de oprimir e reduzir a arte ao controle deve ser combatido, não com armas, mas com sua elevação e engrandecimento.

Ele afirma que sofre solitário, “sem ajuda possível” e continua escutando “os rasgões rápidos e raivosos, lenços, cobertores, vestidos”. Abel incorpora [redacted], dando origem a um ser misterioso e duplo: um “passando por íntegra, se designa por fêmea”; e outro “sabendo ser incompleto, passa por macho” (LINS, 1973, p. 393). Ele reafirma: “Pousamos no tapete, eu por trás de mim e de costas para mim, o duplo ser, círculo fechado, boca e boca, bifronte, quatro pernas, quatro mãos diligentes e permutáveis”. O jovem escritor percebe uma mulher diferente. Mas, qual a diferença entre as duas mulheres? Quase nenhuma, a não ser a distância que separa “uma faca cega e a mesma faca afiada: sua beleza, agora, tem gume de navalha” (LINS, 1973, p. 396).

A primeira micro narrativa deste tema é reveladora, pois Abel se refere aos mapas em T (trocóides), cuja concepção simbológica medieval é fundamental para a definição do mundo romanesco nesta narrativa. Lemos então:

> Fim e início. [redacted] e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocóides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes? (LINS, 1973, p. 314).

A configuração deste mapa revela, além de uma visão simbólica dos espaços geográficos, a incrível capacidade humana de erguer habitação sobre a Terra e traçar rumos que, mesmo sob precária medição, oferecem a possibilidade de se chegar realmente a um lugar desejado. Podemos perceber uma relação na palavra “Terra” entre a letra “T” e “erra”, que pode aludir ao errar humano sobre o T, “rodeado pelo mundo”. Abel percorre suas regiões seguindo este mapa, baseado em escalas não reais e “ajudas falsas”, tão incerto quanto qualquer outro mapa moderno. Este mapa estrutura-se mediante uma ordem misteriosa, cujas linhas e nós aproximam e direcionam cada personagem e cada coisa. Esta ordem se releva, no todo do mundo, como a espiral e o quadrado.

Neste tema, também começa a se definir a Cidade procurada pelo jovem escritor: um aglomerado de bichos, pairando sobre o céu rubro do Nordeste que banha um canavial, chaminés, montanhas, vales, montes, um carro de bois (anjos que antecipam a vinda da Cidade e seu rio), corpos desmesurados e imóveis, leves, velozes, compactos, próximos,

sombras dançantes, grandes como pastos, açudes, boiadas, torres, jardins, escadarias, esculturas, pórticos. Mas tudo isto "por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência", a Cidade passa a compor um fractal (LINS, 1973, p. 402).

À medida que a Cidade toma forma, ele percebe seus traços: "A Cidade, faustosa e já em ruínas [...] com seus templos e suas construções profanas, algumas de um luxo para mim ofensivo, entre obeliscos e arcos, sobre colinas que separam um rio ou braço de mar" (LINS, 1973, p. 387). Nela, há um alvo templo arredondado, uma tríplice muralha, dispositivos de defesa, torreões e ameias, elevações que a flanqueiam, cemitério, ciprestes hirtos, fossos, vinte e nove portas nas muralhas, hipódromo, esculturas de carros e cavalos, arcena, palácio quadrado, rua de pedra, obeliscos, mosaicos. Mas, não é uma cidade real; ela, inabitada e silenciosa, está "arrancada do mundo", podendo ser "uma ilha simulada, sem águas em redor, território cercado de desmoronamentos" ou uma ilha cercada por um mar e "muitos barcos com cargas de valor". Não há garantia de que a Cidade seja portuária", não se pode definir "se as águas que a dividem e nas quais se reflete o mesmo Sol" são um "braço do mar ou algum rio imóvel". Outra incógnita: a Cidade vem e mostra-se, mas aparece inominada. Abel continuará a busca, agora pelo nome da Cidade, e seguindo uma pista:

> Sob a Cidade há outras, a Cidade existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos, sei que estas cidades suportam a sua altivez e que a água das cisternas, na Cidade, tem um sabor específico e mesmo inquietante, um sabor de admonição e ameaça. O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas (LINS, 1973, p. 404).

Interpretamos que a Cidade procurada por Abel não remete a nenhuma cidade "real", nem mesmo a Jerusalém, que normalmente figura como centro do mundo nos mapas em T, e em outras simbologias do mundo. Todavia, se podemos indicar metaforicamente uma cidade, como objetivo da busca de Abel, possivelmente a heterotopia mais próxima seria a cidade de Babel (porta de Deus), visto que há referência a ela no romance no tema sobre Cecília, quando fala sobre a Torre de Babel e a "Confusão das Línguas" (LINS, 1973, p. 237), além do nome do protagonista: Abel. A Torre simboliza a confusão, a limitação insuperável da condição humana, bem como a reação à opressão da tirania, que faz explodir a humanidade em frações hostis. Nesta condição, os homens não conseguem se comunicar e não se entendem. Representa o desejo e a empreitada humana para se aproximar de Deus

(CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 111; p. 888-889), cujo castigo é o nascimento do caráter histórico da palavra. *Avalovara* seria então a empreitada do escritor contra a tirania dominante em sua época. Seria, também, o desejo de superar a condição mortal, em direção ao divino.

Com base nisto, Babel seria a Cidade procurada, cujos sinais multiplicam-se na grande "torre" Martinelli e sua maquinação de vozes e de pessoas estranhas. A multiplicidade de vozes do Martinelli simboliza a multiplicidade de vozes que nasce com a obra literária. O advento da narrativa literária trás de volta o castigo infligido aos habitantes de Babel: os homens nunca chegarão ao término do texto, porque nunca se entenderão plenamente sobre ele.

Os beijos dos amantes revelam muito, pois, neles, as línguas, "tocando-se, continuam a ser, em um nível mais concreto, instrumentos da fala. Palatal, alveolar, velar, constritivo, por vezes oclusivo o nosso beijo", formam o "diálogo de amantes", que não anterior ou posterior ao "verbo", é enriquecido pela ampliação deste. Sobre o poder da palavra em evocar múltiplos e amplos sentidos, familiares a uma circunvisão, Abel, ouvindo o som estridente de uma "serra mecânica", afirma:

> A palavra estridor e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem (uma só palavra arrasta consigo todo o léxico existente ou virtual?) cruzam o meu espírito e repercutem em nossas bocas (LINS, 1973, p. 332-333).

As ações de Olavo Hayano, marido de [redacted], narradas em fragmento, correspodem à sua saída do quartel, sua ida ao apartamento onde mora, entrada no prédio, escadas, entrada no apartamento. Ele coloca o telefone no gancho, entra silenciosamente, procura a mulher nos cômodos, não a encontra. Vai ao escritório e pega a pistola carregada. Dirige-se ao único cômodo ainda não vistoriado, encontra os amantes, abre a porta. Aponta a arma contra eles, há tiros, gritos. Ele puxa [redacted] pela mão, ação que Abel não consegue evitar. Abel jaz ferido, seu coração ainda bate, e Abel continua a ouvir o romper de tecidos, como se o ambiente estivesse sendo partilhado por predadores, que dilaceram sem pausa sacos, fronhas, véus, ar e a pouca luz. Não fica claro se Olavo está acompanhado. Também permanece a dúvida se [redacted] morre com Abel ou é levada pelo marido. A constante referência à solidão de Abel, bem como à localização da mulher do outro lado do rio, somando ao fato de que, quando Olavo deixa o apartamento, aos poucos surge um silêncio, alguém apaga a luz do corredor e Abel afirma:

“ele, aos poucos, desgasta-se (envelhece?), dissipa-se [...], desaparece aos poucos, tão sutilmente que não sei ao certo quando deixo de vê-los” (LINS, 1973, p. 397). O que significa este “vê-los”, Olavo e seus companheiros ou ele e a esposa? Imporssível afirmar, mas a solidão de Abel e a unicidade de sua voz na narrativa nos últimos momentos (destaque para o pronome “eu”) possibilitam uma interpretação: Olavo atira em Abel e leva a mulher embora (ou pelo menos tenta).

Abel, ferido, vendo a definição da Cidade, percebe a formação de uma Ave, feita de pequenas manchas escuras. Ela se forma como se fosse uma máquina, como se fosse letras. Ele começa a ver o “Avalovara”, que vem cumprir seu papel. A partir daí, deste intante e deste quarto, inicia-se formação da narrativa de sua vida. Assim, detalha o narrador:

> A solidão, nesta hora do dia e a céu aberto, ou, o que também é possível, o sortilégio da Cidade, vindo na dianteira da Cidade, pouco a pouco esbate e confunde os meus limites. Aspiro, pelo nariz e pela boca, as cigarras e os pássaros. [..] Meus olhos descem das órbitas e se unem na garganta. [...] eu busco o ponto de intersecção entre os sons (aí está o equilíbrio e, com o equilíbrio, a visão conjunta, um pavão de pavões), busco esse ponto e quando encontro ou acredito encontrar o centro do polígono, [...]. Ergo-me sobre o cotovelo. [...]. Vejo, então, no ponto onde o Sol nasce, longe, uma breve mancha negra, [...] Ave de grande porte a mancha negra alada fulgente surgida no horizonte? Absurdo. [...] Ave alguma, tivesse o porte de um boi e a envergadura de um telhado, seria visível a tal distância. [...] Novas manchas, várias, agora mais compactas, voam lestas e sendo muitas se impõem mesmo assim como um todo: vejo, nesses objetos distantes e que, conquanto céleres, oscilam, um ser único, ainda fragmentário, esquadra de outros mundos, formação bélica, peças de um arcabouço, letras de um nome (LINS, 1973, p. 398).

A solidão de Abel parece limitada[218], pois há um instante que insinua o retorno de [redacted] para junto do jovem ferido, como se ela reconhecesse naquele amor a razão de retornar e permanecer: ela, arrebatada e enérgica, grita o seu nome e prende o seu rosto, os “lábios inchados e lépida chama rubra a língua e os quatro olhos abertos”. Ela cruza, rega, recebe e festeja o amante em sua própria carne, o que faz desaparecer o “vilipêndio”, “a ofensa” e “o corpo solitário” (LINS, 1973, p. 401).

Depois deste instante, Olavo sai do apartamento, comprime os ouvidos e se produzem algumas explosões. Eis que a travessia se finda e as palavras invadem, correm e inrompem da

[218] A narrativa continua, a mulher ainda narra algumas passagens, mas o ausência do sinal abre um possível distanciamento entre ela e Abel. Este sinal só aparecerá mais uma vez, no último tema, quando o jovem amante escuta “a voz de [redacted] que ainda repete: “Abel, Abel, eu te amo!” (LINS, 1973, p. 412).

carne de Abel, inicialmente em tumulto, como se fossem “insetos de mica lâmina veloz do relâmpago” (LINS, 1973, p. 403). Junto com as palavras, vem o caos..

O corpo de [redacted], “espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável’, junto com a Cidade, obtém claridade. Ele é feito de “Vir e refluxo dos signos vir e refluxo das vozes”, “combate dos signos”, seu ser faculta o acesso ao mistério, a um sentido e uma força:

> Ela guarda em si o que nomeia o mundo o surgir o evolver o acabar sua carne é também uma jazida aí jazem as palavras jazem e dilaceram-se raivosas brutas virulentas ímpeto de pedra atirada no olho (jazem? ou formam-se? ou abrigam-se?) aí são e por isto o corpo que conheço que em mais de um nível e plano conheço e que luxuriante copioso aprazível imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim com ele quase se confunde [...] (LINS, 1973, p. 407).

O último tema, o N: [redacted] e Abel: o Paraíso, inicia-se com a confirmação da unidade corpórea dos amantes: “Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera” [...] eu sob e sobre, dois e um, sou e somos (LINS, 1973, p. 394).

Esta mulher, “corpo verbal”, abre a Abel uma revelação primeira, inicial: “a deplorável solidão da Cidade”, que “imóvel, move-se, aproxima-se com lentidão”. Reina nela “as garras do Só e Soez” e o silêncio. Abel grita e não é compreendido, pois articula um “cuincho”, não uma expressão humana. Em meio a todo o mistério que se abre, Abel conclui: “toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o que” (LINS, 1973, p. 412).

Considerando que cada heterotopia pode adquirir sincronicamente funções diferentes numa mesma sociedade (cemitério), justapor em um só “lugar real” vários espaços e posicionamentos, até mesmo “incompatíveis” (teatro, cinema, jardim, tapete) ou organizar uma perfeição inexistente no mundo real, caótico (colônias, jardim), Foucault (2009, p. 418-420) defende a proximidade entre o tapete e o jardim:

> O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Segundo o pensador, o jardim, como um microcosmos, reúne harmonicamente dentro do seu retângulo a fauna e a flora. Tais observações são relevantes, pois, na obra *Avalovara*, o encontro amoroso de Abel e [redacted] desenvolve-se sobre e no tapete, o qual é uma heterotopia, ou seja, um lugar ficcional que reproduz, contesta e inverte qualquer lugar real identificado nele.

O "tapete é o paraíso" (LINS, 1973, p. 357), onde espreita e ruge a morte e inexiste a árvore portadora do fruto do "conhecimento e castigo", Abel aponta a consistência deste mundo como entre "aérea, líquida e firme" ou "celeste, aquático e terrestre simultaneamente". Neste mundo tríplice, ele fala "com três bocas" e três são as suas vozes que se dirigem às mulheres que ama, e todas o ouvem: Anneliese Roos, Cecília e [redacted].

> Enquadra o tapete [...], por duas franjas pálidas, [...], cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, [...]. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, [...]. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quíntupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal [...] de destruição, de violência, de morte - e sem que esta recusa [...] redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível [...]. Troncos retorcidos e curtos [...] procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. [...] explosão de flores vermelhas e azuis, de forma variada [...]. Lebres e aves que tanto podem ser garças ou íbis como pássaros estranhos [...] também, pássaros extintos e sobrevivos apenas em algumas imaginações, [...] fundo entre laranja e tijolo, [...] belos ramos floridos. Por que, seja qual for seu nome e mesmo pousadas nas árvores, pertencerão, sem engano possível, [...] peixes ausentes. [...] invisível, um lago (LINS, 1973, p. 373).

A partir do conceito de mundo adotado nesta pesquisa, o qual é compreendido mediante uma circunvisão previamente definida na compreensão de um ser-no-mundo, entendemos o jardim e o tapete como modelo do mundo em *Avalovara*, pois este oferece uma imagem de mundo e de cosmos, onde os seres e as coisas, através de modos específicos de encontros e usos, articulam-se num todo ordenado e estruturado. É um jardim que imita o olhar medieval sobre o mundo, ou seja, onde se mesclam, numa visão aperspectiva, elementos da realidade cotidiana e da memória simbólica. O mundo em *Avalovara* é então a soma das três regiões antes vistas: Roos (percursos), Cecília (encontros) e [redacted] (relavações).

Cada região, entendida como alegoria de elementos necesários à estruturação narrativa, oforece ao jovem escritor o conhecimento das leis subjacentes, dos fios e dos nós que sustêm cuidadosamente o mundo narrado em sua órbita. Mas, o conhecimento não atinge a essência das coisas nem dos seres, porque a compreensão forma um lençol oculto sob o modo poético de habitar o mundo e o ser nunca (se) mostra simplesmente.

Partindo de espaços incialmente fragmentados, Abel encontra as pessoas de sua terra, depois tem encontros reveladores com a palavra, com a narrativa. Ao fim, no último encontro, predomina seu olhar sobre o mundo, o que indica a aquisição e o entendimento do mecanismo da máquina da linguagem (narrativa), através da qual ordena as coisas e os seres, mediante direcionamentos e aproximações derivadas de sua interpretação. Partindo de sua circunvisão, o protagonista ordena cada pequeno ambiente de seu mundo, sendo cada um a imagem do todo, diminuída no espaço-tempo. Estas imagens, em sequência cada vez menores, como janelas que dão para outras janelas e para outras janelas, ou frutos em árvores num jardim que oferecem outra imagem de frutos em árvores num jardim, formam fractais. São exemplos de fractais a espiral e o cone, os quais surgem no texto osmaniano e na interpretação proposta do mundo de Abel.

O mundo em *Avalovara* pode ser interpretado como um mapa, soma das três regiões, que se multiplica em mapas menores do mesmo mundo, como um fractal (ao centro). Os mapas menores simulam: a sala do encontro inicial-final; o tapete na sala; o jardim no tapete, que reflete a estruturação do mundo, assim até o infinito. Tal interpretação indica dois fatos: 1) que cada região, lugar e ambiente possui algo das outras, não estando isolados; 2) que a circunvisão do ser-no-mundo, que estruturou narrativamente um mundo, é presente em cada recanto, em cada ambiente narrado, dela não podendo isentar-se.

Assim, a circunvisão do mundo romanesco em *Avalovara* direciona e aproxima as caracterizações das personagens e dos ambientes. Portanto, está oferecida, com acréscimos, em outros lugares, tais como na Cidade, no Martinelli, na sala onde ocorre o último encontro, no tapete e no jardim.

Baseados nisto, propomos um mapa do mundo romanesco, o qual oferece apenas uma imagem construída a partir das quatro dimensões defendidas nesta pesquisa, como atuantes em toda intepretação do "espaço romanesco". Percebemos que o mundo romanesco se repete no quarto e depois no tapete, assim até o infinito, o que une a concepção de cosmos relativista (quadridimensional) à espiral e à infinitude de possibilidades do texto literário, crescente e

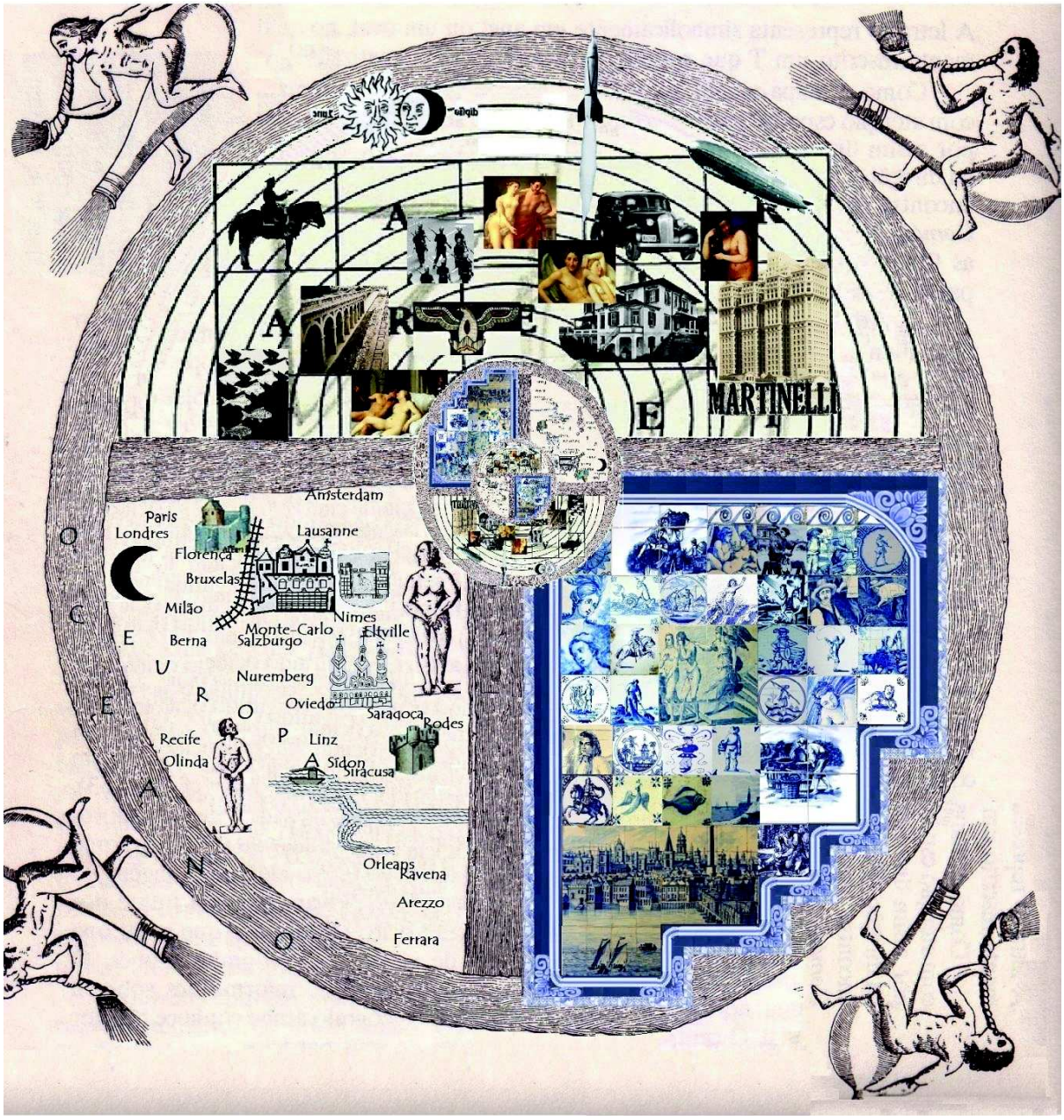
dinâmico no espaço-tempo. Sua configuração segue a dos mapas medievais baseados no O e no T, tendo como centro o local do último encontro (a sala), mas também o paraíso, o tapete, a árvore no centro da praça quadrada (eclipse), a cicatriz da bala, o ponto no círculo, a letra N. Estes pontos estão simultaneamente no centro do quadrado, da espiral e do palíndromo, na linha de conjugação entre sol-lua-terra-árvore-amantes. O mapa em T funda-se numa interpretação simbólica do mundo, o que nega o mecanismo da representação e da fidedignidade. Mesmo neste simbolismo, ele oferece ao homem a orientação necessária para chegar onde deseja.

O Cais em T ocupa o lugar central neste mundo: Abel se coloca diante deste cais, e da leitura de seu frágil equilíbrio, adquire a revelação de que tudo se articula no mundo por meio de fios e nós ocultos no fazer diário. Mediado por sua compreensão, o escritor interpreta estas forças e adquire o entendimento de si, das coisas e dos outros, sobretudo, de sua busca pela Cidade.

Percebemos, no último tema, o N, que a Cidade, a qual surge pairando sobre o canavial, está vazia de seres humanos. Abel vê muitas construções, ruas, cores, mas reina nestes espaços o silêncio e o vazio humano. Isto conduz novamente a narrativa à região de Roos, à Europa vazia e silenciosa, retornando ao início.

Podemos com isto interpretar que Abel adquire o conhecimento sobre a arte romanesca e sobre o poder ordenador da narrativa durante seus amores, conhecimento que se realiza em plenitude com a última mulher. Com ela, nesta sala, sobre o tapete, ele narra o mundo que habitou, mundo presentificado, simulacro de nostalgia, pois, como o rio, a narrativa oferece uma viagem "íntegra: partida, percurso e chegada". Este entendimento encontra apoio no fato de que a narrativa de Abel começa na sala onde está com [redacted] e nesta mesma sala tem seu fim. Isto não quer dizer que ele estava distante das regiões de Roos e Cecília, pois o estar próximo acontece plenamente pelo lembrar, pelo narrar novamente. Assim, aproximado e direcionado por uma interpretação, eis o mundo romanesco, articulado em quatro dimensões:

FIGURA 08: Mapa das quatro dimensões do mundo romanesco em *Avalovara* (1973).



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador, a partir da interpretação da obra e de suas regiões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscamos desenvolver uma análise do mundo romanesco em *Avalovara*, cuja espacialidade pode ser compreendida como articulada pelos modos de encontros e usos, possíveis às personagens, às coisas e aos ambientes, lugares, regiões. Para tanto, procuramos entender: qual a perspectiva hermenêutica do escritor Osman Lins? Qual sua concepção de palavra, de texto escrito e de narrativa? Percebemos que o romancista considera que o texto literário está sujeito a acréscimos ao longo das leituras e das interpretações, pois é feito de palavras, cujos significados, reveladores e veladores, são trabalhados inicialmente pela criatividade racional do escritor.

Defendendo a ambiguidade e a familiaridade da palavra poética, Lins (1969, p. 263) conclui que "a arte não vive de decalques [...]. O passado também é o mundo e, como o presente, age sobre nós, inútil pretender ignorá-lo". O regresso ao mundo e a vitória sobre a racionalidade fragmentária da modernidade[219] realizam-se pelo "ofício" unificador do escritor, o qual revela a plenitude de um mundo diferente. Esta tarefa unificadora torna-se possível porque há uma circunvisão que unifica os lugares, as regiões e todos os entes e as coisas que existem neles. Lins (1973), ser-no-mundo, apresenta em seu romance uma compreensão de mundo apoiada em dois elementos: a) geométrico e histórico; b) mítico-simbólico, cultural, baseado em sua concepção de arte literária.

Arriscando uma síntese, podemos entender o estudo do mundo em *Avalovara* como dirigido à compreensão de duas palavras osmanianas: "espaço" e "jardim". Isto se dá porque o início do texto está marcado pelos termos "No espaço" e seu término pelos "do jardim", o que indica a aproximação das duas pontas da espiral. "Aproximação", entretanto, não significa união, pois a diferença entre os sentidos das palavras "espaço" e "jardim" revela um fato inegável: a espiral nunca volta ao ponto inicial, pois ela, por natureza, não é um ciclo. Cada palavra, cada termo empregado no romance guarda um universo de significações inapreensível em sua totalidade, que clareia os modos de ser do escritor, do leitor e do mundo, numa síntese vertiginosa.

A ambientação osmaniana, com seus elementos dinâmicos, revela que, numa narrativa, nada repousa. Tudo caminha, corre, muda ou faz mudar de lugar. Não há recanto de equilíbrio

[219] Heidegger, caracterizando a época moderna como sendo a "época em que o mundo se converte em imagem", aponta algumas características: desenvolvimento da ciência e da técnica; entrada da arte no horizonte da Estética; a fuga dos deuses; a arte é compreendida e praticada esteticamente, longe do divino (NUNES, 2007, p. 108-109).

nem de silêncio. Toda obra é um constante ressoar de vozes, de instrumentos, de entes e sentidos. O mundo, em toda a sua relatividade humana, habita a narrativa e, a partir dela, estrutura-se num complexo de sentidos, numa habitação.

É no mundo cotidiano, fático, onde a narrativa encontra seus acontecimentos que, inicialmente insubordinados ao entendimento do ser-no-mundo, possibilitam suas próprias interpretações, mediante a articulação de um contexto próprio de sentidos[220]. Mas, ao tomarmos o "mundo" fático heideggeriano como "lugar" de acontecimentos para o ato de narrar, podemos, como consequência, indicar uma retomada indesejada da postura cartesiana (Sujeito X objeto) ao liberar a interpretação de que o escritor examina a realidade e, a partir de sua consciência, cria uma narrativa que a imita. Para evitar justamente esta retomada é que se faz necessário os conceitos de "similitude" e de "heterotopia" de Foucault, uma vez que estes possibilitam concluir que a narrativa literária, ao mesmo tempo em que representa o mundo fático e seus acontecimentos, contradiz e inverte tais elementos cotidianos por meio de pequenos acréscimos, que, interpretados, não cessam de (*in*)surgir contra e sobre as definições anteriores do mundo.

Entendendo que para a Hermenêutica, todo problema do começo não passa do problema do final, pois é este que define aquele (GADAMER, 1997, p. 684), retornamos ao nosso pressuposto: o mundo romanesco não representa diretamente a realidade, porquanto é feito de matéria diversa: palavra poética, ao mesmo tempo "aérea, líquida e firme", "celeste, aquática e terrestre" – como o corpo de [redacted]. Para o escritor pernambucano, é ante o mundo sensível que seu espírito "reage com mais força" na busca por uma compreensão (LINS, 1979, p. 153). Em suas tentativas de interpretar o mundo mediante a ordenação e o esclarecimento das coisas, antes só intuídas (LINS, 1979, p. 156), o elemento mítico e a memória fornecem a matéria para produzir as "sombras ofuscantes" de seu mundo.

A primazia dada ao termo "mundo" nesta pesquisa não representa apenas uma alteração de nomenclatura, antes aponta para diferenças epistemológicas entre o mundo romanesco e o "mundo fático" (geométrico, físico, geográfico). O primeiro, mesmo não sendo imanente em relação à estrutura dos modos de encontros e usos cotidianos, espacializa-se narrativamente por meio de contextos articulados de sentidos. Isto conduziu ao entendimento de que o espaço

---

[220] "Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas" (RICOEUR, 1994, p. 116).

torna-se mundo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma possibilidade da mundanidade.

Ao longo da pesquisa, a importância da narrativa para a estruturação de um mundo foi sendo indicado pelo próprio texto e por algumas apreciações teóricas: a "medida do tempo" e a "duração do espaço" mantêm-se numa dependência mútua e insuperável; o "ser" se realiza, compreende a si e aos outros nos espaços do "aí" cotidiano; a espacialidade e a temporalidade se desenvolvem com base nos acontecimentos cotidianos; os espaços fragmentados dos acontecimentos tornam-se mundo para o homem, e unicamente para ele, a partir do momento em que são articulados em uma narrativa. Assim, foi fundamental manter a conjunção espaço-tempo no conceito de mundo romanesco, evitando a concepção vulgar de tempo linear, sequenciado e ordenado em passado, presente e futuro, e substituir a concepção cartesiana/geométrica de espaço pelos conceitos da mundanidade heideggeriana.

Não podendo contornar a instabilidade do mundo romanesco – uma grande narrativa é algo que não cessa de crescer –, consideramos que todas as significações, advindas da interpretação do texto, realizam-se a partir das quatro dimensões indicadas nesta pesquisa, as quais prefiguram, configuram e refiguram o mundo narrado. A primeira dimensão diz respeito aos espaços, às edificações, aos acontecimentos acessíveis ao escritor. Ainda que surjam contraditos e invertidos no texto poético, estes elementos estão de algum mondo, mesmo sob um frágil vínculo, representados na obra.

A segunda dimensão corresponde à interpretação de mundo do escritor, a qual nega a passividade total do ser-no-mundo diante do que lhe afeta; a terceira dimensão está presente na estruturação do texto narrativo, que induz possibilidades e exige conhecimento sobre a arte de narrar. A quarta dimensão corresponde à interpretação do leitor, cujas possibilidades atuam sobre e a partir do mundo fático, sobre e a partir do texto, sobre e a partir do mundo do autor, modificando-os[221]. Tais dimensões nos remetem ao fato de que o ato de narrar um mundo, iniciado pelo escritor, é continuado pelo leitor, em interpretações diversas e múltiplas, já que ele é o "último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga", como afirma Ricoeur (1994, p. 118).

[221] Para Ricoeur (1990, p. 53-56), o discurso escrito adquire "certa" autonomia em relação ao mundo do autor, parcialmente explodido pelas leituras ilimitadas no espaço-tempo. Outro mundo passa a reestruturar os sentidos do texto: o mundo do leitor.

Estas dimensões, entretanto, não são definíveis em sua essência, pois a singularização da compreensão e da interpretação permite o acesso a apenas alguns de seus trechos, o que se repete no mundo romanesco, submetido que é a vários "níveis de leitura", como reconhece Lins (1979, p. 208). Uma ideia que esta pesquisa ratifica: uma interpretação do espaço romanesco explicita menos a "verdade" sobre o mundo da narrativa literária do que o lugar do ser-no-mundo que o interpreta.

Sendo a "compreensão" "um ato histórico" ligado ao presente, que não gera "interpretações objetivamente válidas" (PALMER, 1986, p. 55): só se pode fazer história na medida em que se é histórico. Isto indica que texto e intérprete, não estando em horizontes fixos, ocupam possibilidades que se colocam em aberto na conversa hermenêutico. Nesta conversa, em vez de subordinar a obra a um instrumento interpretativo, antes se deve realizar uma comunicação entre o tema trazido à fala pelo texto e os instrumentos interpretativos. Como doação, uma obra não é um "ser-simplesmente-dado", ela é a projeção de um destino aberto (HEIDEGGER, 2008, p. 143)[222].

A palavra poética, ao romper com a fala cotidiana e seus referenciais, desvia-se de qualquer ideia de representação ou reprodução, mediante heterotopias, que significam espaços ficcionais que, ao mesmo tempo, representam, contestam e invertem os espaços fáticos. Para Luiz Costa Lima (1980, p. 74), a "palavra" poética se "dobra" pela "força de engano", cuja "capacidade" é conduzir para rumos diferentes, abrindo "uma multiplicidade de operações semelhantes" incalculáveis. Nesse sentido, o texto poético ao mesmo tempo reforça e enfraquece as relações com o "real": 1) por não remeter "à realidade que representa diretamente"; 2) por indiretamente remeter a "realidades totalmente diversas [...] e a sistemas de valores distintos daqueles de que saiu e sobre os quais foi construída" (LIMA, 1980, p. 70-78)[223]. Reconhecer a possibilidade de acréscimo e de alargamento é liberar a palavra poética e o mundo para uma intervenção mútua.

Sendo assim, o mundo em *Avalovara* é estruturado por uma totalidade articulada de sentidos, que se alterado, um lugar, um ambiente ou uma personagem, transtorna de ponta a ponta o seu mundo. Tal ocorre porque não há divisão clara entre personagem, objetos que porta e ambiente onde se encontra: tudo contribui para a caracterização de maneira muito

---

[222] "Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nele nos orientar por meio da compreensão e temos algo a dizer, uma experiência a levar à linguagem e a partilhar" (RICOEUR, 1994, p. 120).
[223] Para Costa Lima (1980, p. 79), na modernidade, o conceito de "mímesis de produção" admite uma ação sobre o real, um "alargamento", que pretende fazer o "possível transitar para o real" (COSTA LIMA, 1980, p. 170).

intrínseca (LINS, 1976, p. 70). Portanto, não podemos isolar as coisas das personagens e de seus ambientes. Para buscar sustentar esta articulação, foi fundamental adotar os conceitos da mundanidade heideggeriana, os quais defendem que o mundo é uma possibilidade da circunvisão interpretada pelo ser-no-mundo, na qual as coisas são instrumentos, "ser para..." – serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio –, os seres são entes, ser-em..., ser-junto..., todos aproximados e direcionados numa totalidade regional que extrapola o caráter meramente geométrico (HEIDEGGER, 2005, p. 110): "a mata é reserva florestal, a montanha é pedreira, o rio é represa, o vento é vento nas velas" (HEIDEGGER. 2005, p. 112).

Tal fundamentação permite concluir que cada ente ficcional, seja personagem ou coisa, sempre acontece de maneira incompleta, por escorço e sombreamento, e nunca é definitivamente ou simplesmente dado, pois é feito de excedentes que se desenvolvem a partir das interpretações do leitor. Os direcionamentos possíveis num lugar ficcional são espacializados pelos modos de encontro e uso, bem como pelas personagens e suas ocupações: caracterizar uma personagem como assistente social impõe muitos direcionamentos e afastamentos (cuidar das pessoas, trabalhar num hospital, ser amável). Um ambiente como um quarto induz muitas aproximações e direcionamentos, diferentes dos possíveis numa sala de jantar, num alpendre, numa cozinha.

Um ambiente como o cais em T revela, simultaneamente, relações econômicas vigentes e em desuso, as possibilidades de usos e encontros, a ligação da cidade com o mar, os movimentos de seus habitantes entre estas duas regiões, a esperança da pesca e da subsistência, as complexas relações humanas, os ânimos, a dureza da construção, a vitória sobre a fúria do mar, a coragem dos navegantes, a ventura e a desgraça, a vitória e a ruína, a perseverança e a decadência. O cais em T, ao resistir à fúria do mar, mostra não só sua força, mas a violência das ondas, a profundidade das águas, as possibilidades daquele ambiente. Ele revela um mundo ficcional, que podemos entender como a

> [...] fixação, através da palavra escrita, e com ênfase na aparência das coisas, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase insólita, que no entanto se confunde, sob pressão do gênio do escritor, com o universo onde todos habitamos (LINS, 1979, p. 153).

Dizer "até lá é uma caminhada, é um pulo, é um salto de pulga", é muito longe, perto de, cruzando a rua, através da cozinha, atrás da catedral indica que a circunvisão não atravessa ou vence medidas de espaços, mas uma espacialidade alcançada pelo agir cotidiano

(HEIDEGGER, 2005, p. 154). Estar mais próximo não significa estar num intervalo menor, antes indica preocupação com algo: caminhos objetivamente longos podem ser encurtados pela subjetividade da ocupação (HEIDEGGER, 2005, p. 153-154). Quando Abel está na Europa, percebemos que ele sempre está mais próximo das cidades do Recife e de Olinda do que das cidades europeias.

Analisando a vida na pequena cidade de Vitória de Santo Antão, onde viveu sua infância, Lins (1979, p. 101) nos concede um exemplo interessante do que poderíamos entender por "direcionamento". Para ele, os pontos de "convergência" da pequena Vitória eram "a igreja, os clubes esportivos, as agremiações carnavalescas e os cinemas", os quais direcionavam a vida cotidiana das pessoas. Durante as comemorações do mês de maio, a igreja se tornava o "ponto obrigatório de concentração" das instituições e das famílias. Diz o autor: "o dia tinha um sentido, encaminhava-nos para aquele momento noturno a que as luzes, as flores, as músicas, e por vezes, os fogos de artifício conferiam alguma coisa de mágico[224]". Tudo poeticamente vivido.

Ele lembra que o cinema, diferentemente da igreja e dos clubes de futebol, era um lugar de concentração e de direcionamento da vida ativa durante todo o ano. Nele, não só se expunham filmes, mas circulavam pessoas conhecidas, procuradas, amadas. Todo um conjunto direcionado de sensações e estímulos que o morador da grande cidade, acostumado a ir ao cinema apenas para assistir aos filmes, dificilmente entenderia. Um bom exemplo de heterotopia, podemos identificar nos cartazes de filmes nas pequenas cidades, referido por Lins (1979, p. 102-104), pois revelam as expectativas cotidianas dos habitantes e as experiências estéticas que procuram e vivem.

O evento interpretado no "cais em T" obedece a leis decorrentes dos modos de encontros e usos. Essas leis cotidianas, interpretadas, atuam na estruturação do mundo na narrativa. O espaço é composto por fragmentos, os quais são articulados pela circunvisão do escritor em um mundo narrado. Com base nisso, os lugares romanescos não estão simplesmente fora da obra nem totalmente separados do intérprete, que não é uma consciência pura, nem interpreta de maneira objetiva. O mundo acessível ao escritor e sua interpretação dele não desapareceram totalmente, porque resta uma coerência discursiva de decisão, que revela e vela, através da ambiguidade da palavra poética, sua criatividade e vivências.

---

[224] Id. p. 101.

Assim, constatamos que o mundo romanesco em *Avalovara* é composto por três regiões, que correspondem às três mulheres amadas por Abel durante sua vida. Em cada região há muitos lugares, cada um composto por muitos ambientes, onde as personagens agem, caracterizando e sendo caracterizadas pelas coisas e pelos afazeres e encontros. Cada mulher também é compreendida como alegoria de elementos de composição da arte romanesca, não sendo isolada das coisas, dos ambientes e lugares que a caracteriza.

A partir do exposto, nesta pesquisa, conscientes da complexidade da obra osmaniana e da amplidão do assunto, motivador de muitos estudos, buscamos contribuir para a discussão do tema do "mundo romanesco", como categoria da arte narrativa, bem como para o estudo da obra do escritor pernambucano Osman Lins, rica em possibilidades teóricas e mistérios. Não é desnecessário ratificar que o romance *Avalovara* foi o indicador de muitos caminhos desenvolvidos nesta pesquisa, e menos ainda que: o pássaro "Avalovara" continua seu voo por muitos mundos e dimensões, pois o casal de amantes continua a passear, "ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim" (LINS, 1973, p. 413).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

ASSIS, Machado de. "O espelho". In **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. V. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2014.

BACHELARD, Gaston. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo Motta. **Coleção Os pensadores.** Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. Nove novena novidade. In: _____. **Opus 60**: ensaios de crítica. São Paulo: Duas cidades, 1980.

BARBOSA, João Lucas Marques. **Geometria euclidiana plana**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Matemática, 1997.

BATHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua.** 3. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Jorge Luis**. O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura:** introdução à topoanálise. Franca/SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

_____; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos/SP: Claraluz, 2009.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. Degradação do espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir.* **Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (Portugal)**, v. 14, 1972.

CARONE, Modesto. *Avalovara*: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins:** o sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

_____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de janeiro: José Olympio, 2012.

COTTERELL, Arthur. **Dicionario de mitologia universal**. Tradução para o espanhol de Vicente Villacampa. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1988.

DALCASTEGNÈ, Regina. **A garganta das coisas**: movimentos de *Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de janeiro: Ed. 34, 1995.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Longo poema do tempo: espaços discursivos, sujeitos dispares. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Orgs.). **Espaço (en)cena**. São Carlos/SP: Claraluz, 2008.

FERNANDES, Ronaldo Costa. As cidades em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2004.

FERREIRA, Ermelinda. **Cabaças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2005.

_____ (Org.). **Vitral ao sol:** ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2004.

_____. Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins. In: FARIA, Zenia; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Osman Lins – 85 anos**: a harmonia dos imponderáveis. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).

_____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Organização Manoel Barros da Motta).

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCK, Didier. **Heidegger e o problema do espaço**. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1986.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Orgs.). **Espaço (en)cena**. São Carlos/SP: Claraluz, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. ed.. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

GOMES, Leny da Silva. **Avalovara**: um romance de formação. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). **O nó dos laços:** ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013.

GONÇALVES, Elisa Pereira. **Da ciência e de outros saberes**: trilhas da investigação científica na pós-modernidade. Campinas/SP: Alínea, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Ensaios e conferências**. 5. ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia de Sá Cavalcante Sachuback. Petrópolis/RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2008.

_____. **Explicações sobre a poesia de Hölderlin**. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2013.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
_____. **Ser e tempo**: parte I. 15. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

HURTATO, Leopoldo. **Espacio y tempo em el arte actual**. Buenos Aires: Losada S. A., 1941.

IGEL, Regina. **Osman Lins:** uma biografia literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** 3. ed**.** Tradução de Albin E. Beau et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbernkian, 1965.

INWOOD, M. J. **Dicionário Heidegger**. Tradução de Luíza Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JAMMER, Max. **Conceitos de espaço**: a história das teorias do espaço na física. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed.. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RIO, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KIRSCH, Gabi. Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins:** o sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KUHN, Thomas S. **As estruturas das revoluções científicas**. 5. ed. Tradução de Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Avalovara**: romance. 2. ed.. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus, 1977.

_____. **Evangelho na taba:** novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MATOS, A Campos. **Imagens do Portugal queirosiano.** Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985 (Coleção presenças da imagem).

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOURA, Ivana. **Osman Lins**: o matemático da prosa. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

NITRINI, Sandra (Org.). **Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: Hucitec: Abralic, 2011.

_____. **Transfigurações**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.

_____. **Poéticas em confronto**: Nove novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec, 1987.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.
PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luíza Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.

PLATÃO. **A república**: obra completa. 2. ed. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **A Metáfora viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papirus, 1994.

ROMANO, Claude. **El acontecimiento y el mundo**. Salamanca: Ediciones Síngueme, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto** I. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUCKER, Rudy. **A quarta dimensão**: para uma geometria da realidade de ordem superior. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Gravita, 1991.

SARAMAGO, Ligia. **A "topologia do ser"**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. POUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008a.

_____. Sobre *A arte e o espaço,* de Martins Heidegger. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 61-72, jul. 2008b.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, José Marcos Romão de. **A relação-espaço tempo na arte cubista**. Bauru/SP: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2004.

TÁTI, Miécio. **O mundo de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Prefeitura do RJ, 1991.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Cultura e literatura. In: _____. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: _____. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.