

A Poética Cifrada de Osman Lins

Profa. Dra. Inara Ribeiro Gomes¹ (FAFICA)

Resumo:

O pendor teórico e crítico de Osman Lins e a revisão sistemática de suas próprias proposições e experiências estéticas levaram-no a formular uma poética individual, que, na sua forma já amadurecida, seria realizada em Nove, novena. Em Avalovara, essa nova práxis será objeto de uma reflexão metaliterária, o que significa dizer que o romance traz inclusa uma teoria da ficção. Obra de surpreendente arquitetura, no seu inesgotável jogo de correspondências, duplicidades e reversibilidades internas, Avalovara é, sobretudo, uma longa meditação sobre a linguagem ficcional e a metáfora poética. No entanto, suas teses estético-literárias quase nunca se manifestam de modo direto, mas através de uma mediação alegórica. Isso traz obstáculos à leitura, porque as alegorias são, neste caso, figuras opacas e ambíguas. Nesta comunicação, pretende-se percorrer as teias metafóricas do texto, trazendo à luz alguns aspectos da doutrina poética do autor.

Palavras-chave: Osman Lins, Avalovara, poética do romance, teoria da ficção.

Introdução

Avalovara é a realização de um projeto durante muito tempo meditado por Osman Lins: testemunhar, nos limites de um livro, a “história viva” de um aprendizado literário. A forma do romance segue o princípio criativo daí derivado, uma combinação aparentemente contraditória entre a exigência de um plano bem delimitado e o acolhimento da plasticidade dinâmica do gesto de escrever. Configura-se no movimento de rotação em torno de seu centro produtor, de onde se origina e para onde avança, no ir e vir da criação. No seu devir, busca ser arte literária – e é essa busca que lhe confere unidade semântica e formal.

A previsão do plano deve ser atravessada pela imprevisibilidade da escrita. Escrever é realizar um “bordejamento”, uma deriva circunscrita ao roteiro de um mapa previamente traçado, que, por ser imperfeito, permite extravios e conquistas de terras desconhecidas. Os escritos de bordejo são, a um só tempo, criação regulada por regras e sondagem aberta ao imponderável. A ambivalência da obra requer uma dupla figura do escritor, desdobramento entre o autor do projeto do livro, seu efetivo redator, e aquele que não escreve, mas cuja jornada engendra o texto. O primeiro inicia o livro dando-lhe um enquadramento racional, ordem e medida; o segundo termina por extinguir-se na euforia erótica dos sentidos. Com essas duas imagens extremas, mas não opostas, pois entre elas evoca-se o equilíbrio ilusório do modelo e a desordem enganosa do êxtase, unem-se as duas faces de um mesmo criador.

A escrita literária é tanto meio quanto objeto de descoberta, assim como o texto é, ao mesmo tempo, procura do texto. A metáfora é princípio e meta, instrumento de pesquisa e fim procurado. A obra, desse modo, mostra sua própria gênese na medida em que ela depende, para se formar, de uma sondagem progressiva das potencialidades da linguagem ficcional. Na gênese da obra, a metáfora é princípio formador que entretece signos e mundo.

1 A Operação Metafórica

O ornamento, para Osman Lins, não é simples artifício retórico, mas exerce a função de provocar uma relação viva, sensorial, entre os objetos e os seres. Na figura fundadora do romance, a espiral sobreposta ao palíndromo quadrado, os dois componentes estão unidos por uma relação de identidade, que reside na imutabilidade advinda da mobilidade controversa entre dois pólos, no “simultâneo ir-e-vir” que caracteriza cada uma das figuras. Por isso, ambos são comparados às míticas figuras dúplices do dragão com duas cabeças, da anfisbena, do deus Jano e do casal alquímico, pois todos têm em comum a mesma “tensa fusão de contrários”.

Quando aborda as relações entre a espiral e a sentença mágica de Loreius, o Autor fala do “obscuro parentesco” existente entre coisas aparentemente díspares: “Acontece, às vezes, dois irmãos serem dessemelhantes. Pelo menos, julgamos assim até conhecermos um terceiro irmão (ou uma irmã) com quem ambos se parecem.” (LINS, 1973, p.55). O **terceiro** elemento, relacional, ou seja, o *tertium comparationis* liga dois objetos ou realidades afastadas, aproximando-os: esse é o mecanismo da metáfora, produtor ou revelador de semelhanças.

O potencial cognitivo da expressão metafórica é defendido por Paul Ricoeur (2000), que resgata sua função referencial, ou seja, sua capacidade de dizer algo a respeito do real, embora se referindo a ele indiretamente e por meio de uma estratégia complexa. Quando se trata dos tropos literários, isso acarreta um problema, pois a linguagem da ficção, para constituir-se, deve suspender a referência. A auto-referência do universo ficcional, sabe-se, é pressuposto fundamental na moderna concepção da literatura. Para superar o impasse, Ricoeur vai propor a noção de referência duplicada, que ele toma emprestada a Jakobson: se a ficção suspende e mesmo anula a referência comum ligada à linguagem descritiva, faz aparecer uma outra ordem de referência, indireta ou de segundo grau, que tem poder de “redescrever” a realidade. Delimita, assim, duas funções da metáfora: uma função significante, pelo que ela traz de inovação semântica; uma função referencial, pelo alcance ontológico da obra como projeção de um mundo. Esse passo permite conciliar duas concepções antagônicas de literatura, a teoria tradicional da *mimesis* e a teoria da autonomia semiótica da arte verbal.

Para a leitura de *Avalovara*, a noção de referência dividida é uma categoria analítica que permite abordar esse mesmo conflito entre dois projetos literários antagônicos: o ideal de plenitude estética, encenado na relação entre Abel e Anneliese Roos; e o de descrição do real, encenado na relação entre Abel e Cecília. Sobretudo porque esse antagonismo terá uma solução encaminhada através de uma recombinação figurativa numa dupla linguagem – a terceira mulher, de nome incógnito. Usando os termos de Ricoeur, pode-se dizer que a tensão entre a função significante e a função referencial da linguagem da ficção é resolvida através da formação de uma concepção de referência desdobrada.

O processo de aprendizagem literária do protagonista se dá, assim, por meio do encontro com essas três mulheres, que são simultaneamente entes carnaís e signos metafóricos – a Cidade, a Memória, a Palavra – configurados de tal modo que não se pode reduzi-los a uma leitura unívoca. Somos compelidos, por restrições intrínsecas à narrativa, a aceitar a impertinência semântica e a manter uma dupla leitura.

Paradoxalmente, as personagens femininas são signo e objeto, ausência e presença. Mais do que isso, elas se constituem em metáforas teóricas auto-reflexivas, na medida em que não só significam como mostram o seu processo de produção significativa, as operações implicadas nesse processo. São complexos metafóricos e alegóricos: alegorias da arte da narrativa e metáforas de um discurso metafórico que deve realizar a unidade bipolar de **texto** e **mundo**.

2 A Travessia do Signo

Minha leitura de *Avalovara* baseia-se na tese de que o protagonista, ao lançar-se na busca do Texto, perfaz uma travessia pelo signo, compreendida nos três segmentos de sua aventura, que se podem pôr em correspondência com os três componentes do signo lingüístico, em sua concepção triádica.

A história de Abel é desenvolvida em três fases nas quais se cumprem os ritos de iniciação do escritor. Na primeira, o personagem viaja pela Europa, guiado por um vago projeto literário. Ele é o peregrino em busca da Cidade de eterna beleza da arte. Às cidades verdadeiras mesclam-se as sonhadas, com seus monumentos, edificações, cores e luminosidades. Mas o corpo de Roos, depositária das cidades, permanece inexpugnável e, portanto, ele não pode habitá-las e povoá-las, percebendo-as, em suas visões, sempre vazias de seres humanos.

Abel vai encontrar os habitantes de sua ficção cinco anos mais tarde, no seu lugar de origem, na memória de seu povo e na sua realidade humana e social. Em Recife e Olinda, renunciando provisoriamente à Cidade, reconstitui sua história pessoal e a história coletiva dos seres anônimos que habitam o corpo de Cecília e com os quais experimenta uma interação inédita. Ao contrário da experiência européia, em que nunca há encontro verdadeiro, essa união é plena e feliz, mas seguida de uma separação pela morte.

Quatro anos depois, Abel parte para o sul do Brasil, onde se dá a prova definitiva, o encontro do escritor com a palavra encarnada na mulher de nome incógnito, a conquista de seu sistema pessoal de signos. Esse encontro, conflituoso e permeado de ameaças, mas promessa de revelação, júbilo e plenitude, é o ponto para onde confluem as experiências anteriores.

O percurso de amadurecimento do escritor dirige-se, assim, das construções vazias do espírito para o confronto com a realidade, mas a cidade onírica continua a obsedá-lo. Como conciliar uma utopia estética, que pressupõe a autonomia do objeto artístico, com o chamamento da História? O terceiro momento vai surgir, então, como a possibilidade de combinação dos dois anteriores numa unidade tensa.

O intuito do personagem-escritor é atingir um **limiar** a partir do qual os objetos da experiência, da memória e da imaginação se organizam numa forma ficcionalmente coesa, produzindo uma realidade própria, um conjunto mítico. Esse objetivo é assim enunciado por ele: escrever um livro “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). O eixo narrativo de *Avalovara*, a história dessa busca, delinea, de modo claro, um percurso que se distende entre o significante, o referente e o significado, e é nessa passagem que o espaço verbal da obra é gerado.

Avalovara é uma vasta exploração da natureza da linguagem da ficção, que converge para um **ponto**, o epicentro do romance e seu final, sua meta: o encontro do escritor com a figura-síntese de sua concepção de literatura, a mulher que é ambivalentemente **carne** e **verbo** e que, assim, concretiza a idéia de uma “vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo” (LINS, 1974, p.61).

3 A Forma Fugidia

A analogia de Roos com o componente significante do signo baseia-se no fato de que o aprendizado do escritor inicia por uma demanda da forma, da composição, da geometria da obra. Dotar sua cidade onírica de características materiais, de visibilidade plástica e ornamental e de uma arquitetura é o objetivo do herói em suas andanças pelas cidades européias.

A simetria e a luminosidade da beleza de Roos se apresentam como uma manifestação sensível do abstrato e ainda informe objeto perseguido. Por isso, essas qualidades não chegam a atuar como signos, na medida em que não se corporificam. Nesse sentido, o projeto literário supõe qualidades estéticas ainda não-comunicáveis. Roos é uma forma fugidia, um texto futuro, pois o escritor em formação ainda persegue “aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo” (LINS, 1973, p.53). Abel duvida de sua capacidade artística porque se sente impotente para ver e descrever.

Ele descobre que, diante da natureza dúbia e escorregadia de Roos, é necessário munir-se de um duplo olhar, um olhar **birrefringente**, capaz de perceber a oscilação entre o real e o ilusório, o equilíbrio e o desequilíbrio, o erro e a precisão, o fluxo e a permanência. Nessa oscilação funda-se a arquitetura do texto literário, em que as linhas de fuga aos arranjos simétricos instauram uma “geometria” que se mescla com o “inalcançável” (LINS, 1973, p.153), com o que se furta à captura, não se deixando aprisionar em esquemas rígidos. Postula-se um compromisso entre a luz (a nitidez da obra) e a dubiedade (as incertezas da obra).

No decorrer da experiência européia, Abel chega à compreensão de que a obra de linguagem, ao proceder por aproximações, por analogias, cria uma cartografia tão falha quanto a utilizada por

antigos navegantes que, não obstante essa limitação, chegavam aos lugares desejados. A condição é que o lugar de destino seja real e não um lugar “sonhado e anônimo”. A obra (o mapa) **orienta-se** no sentido da verdade (o território a conhecer): é um “mapa imperfeito”, não o falso “mapa de um continente irreal” (LINS, 1973, p.154).

4 Caos e História

Enquanto Roos associa-se ao espaço, Cecília está ligada à experiência da memória, do tempo e da consequência inelutável de seu transcorrer: a morte. A fase “regional” do aprendizado, ao realizar um retorno à vida, tentando suspender a perseguição obsessiva à forma purificada dos detritos da História, será a tentativa de forjar uma unidade a partir da realidade caótica e da ação dissolvente do tempo.

Aqui, encontramos o segundo elemento do signo, situado a meio caminho entre o signo material e o conceito, e envolvido por eles: a coisa em si, o referente da ficção. A pesquisa do herói direciona-se para o acontecimento, os homens e seus dramas, transita da forma perene para os perecíveis destinos humanos. Imersa na “vida”, tentando dotá-la de inteligibilidade, a narrativa deve travar um combate com a morte, com o nada, com a ausência de sentido.

Cecília é definida “uma metáfora imperfeita e viva da memória”, essa faculdade que provoca o retorno de acontecimentos, sentimentos, percepções. Contudo, a memória, nela concretizada através de entes tangíveis que vivem na sua “carne real e mágica”, diferencia-se da reminiscência, dos espectros abstratos das recordações, tem plasticidade e perceptibilidade. Na unidade corporal da hermafrodita vai ressurgir um passado vivificado, inserido no tecido do presente.

Enquanto um simulacro, Cecília realiza a passagem do inteligível ao sensível, torna concreto o que antes era noção abstrata: os conteúdos das lembranças, a humanidade diversa e suas “fábulas”. Pergunta-se Abel se o corpo de Cecília guarda as essências ou as cópias dos habitantes do Recife. Ao responder que o estatuto de tais personagens oscila contraditoriamente entre serem espectros imateriais e entes concretos, supera a dualidade platônica para afirmar a unidade dualmente tensa da ficção.

Essa fase literária tanto é um retorno à origem quanto a projeção de um fim. Os signos da destruição perseguem Abel e sua família e a morte de Cecília é anunciada desde o início. O projeto impossível de Abel consiste em tentar escapar à desordem da vida e à ameaça da morte, fundando um novo mundo onde se reencontre “a harmonia dos tempos”. Enquanto à sua volta tudo desmorona e se aniquila, Cecília representa um projeto de restauração, de uma narrativa que realize a “nostalgia do Jardim”, que produza uma nova ordem das ruínas da realidade. A androginia de Cecília, cercanda-a de uma aura esotérica, vai assinalar a passagem para um outro tipo de busca que tem a ver com o desejo humano de eternidade, de encontrar saídas para o fluxo opressivo do tempo e recuperar o paraíso de um não-tempo original.

Cecília é uma fase da formação do escritor em que a imaginação produtora vai se combinar com os materiais da memória. Mas essa memória, a princípio diurna, ligada à história coletiva dos homens, assume, num momento posterior, a face sombria e “assustadora”, de um outro tempo, refratário ao tempo humano dos calendários: tempo das “trevas” do irracional e do inconsciente, energia indômita que deverá ser dominada a fim de que dela se extraia um princípio de ordem.

A narrativa incorpora sua polaridade “feminina” fazendo surgir um **novo corpo** resultante da fusão entre uma ordem intelectual e uma místico-intuitiva. Com a morte de Cecília, vão-se seus homens e mulheres, mas ela fornece o “fermento para o Reinício”, o fogo criativo agente das transformações posteriores.

Assim como as cidades de Roos são despovoadas, os homens e mulheres de Cecília não têm voz. Abel conquistou a matéria (os homens e suas fábulas), mas não ainda a palavra, o ouro filosófico, que terá na terceira mulher, que carrega as vozes do mundo, uma problemática

personificação. Assim, essa etapa marca a filiação voluntária a uma certa tradição literária e cultural, sua efetivação em um mundo ficcional autônomo de homens e fábulas “vivas” e a conquista de uma plenitude cuja provisoriedade é assinalada pela volta obsessiva do espectro da Cidade, de um ideal estético ainda por ser conquistado.

5 O Ser-Duplo da Palavra

Texto virtual, a terceira mulher é, concomitantemente, “palavra e mundo”, linguagem enlaçada com a vida. Enquanto Mundo, ela comporta duas realidades, pois tem dois corpos, um exterior e evidente, outro íntimo e secreto. Entre os dois seres femininos não há nem dicotomia nem síntese. Ela se sobrepõe a si mesma, é uma e é duas. Como Palavra, é “arcano do nomeável”, pois carrega os signos – tanto signos visíveis quanto signos sonoros – e encarna a virtualidade de um texto literário que “gravita [...] entre a dualidade e o ambíguo” (LINS, 1973, p.36). Há dentro dela uma outra realidade que transcende a linguagem, uma realidade muda e ao mesmo tempo “rumorosa”. Furta-se à nomeação, mas há nessa ausência de nome uma verdade pressentida, enigmática e multiplicadora. Seus signos são indecifráveis, mas mesmo assim significam, falam de uma outra verdade “onívoca, prismática” como falam os signos indecifrados do disco de Festo.

Sendo a terceira, é um ser, **tríplice, dual e uno**, pois, como o *tertius* na metáfora, cria uma unidade mantendo a dualidade dos termos contrapostos, já duais em si mesmos. Sendo linguagem, ela reúne todas as características do signo, acrescentando o significado que liga o significante ao referente, a palavra à coisa. Se a primeira etapa era um aprendizado realizado no nível do significante e a segunda uma incursão no nível da referência, a terceira engloba essas dimensões na palavra-significação. Se na metáfora Roos estabelecia-se uma tensão entre simetria e desequilíbrio e se na metáfora Cecília a tensão ocorria entre transitório e eternidade, a tensão aqui é transferida para a própria linguagem metafórica e simbólica do discurso ficcional, ou seja, a economia paradoxal da metáfora realiza, neste caso, a relação bipolar entre **corpo e signo**.

Encenando, no seu duplo nascimento, o advento da linguagem, ela exhibe seus signos: os que ela emite (vozes incompreensíveis que nela ressoam) e os que são visíveis no seu corpo (sinais mudos e desconhecidos). Ela carrega as vozes das coisas: as coisas e os eventos depositados no seu corpo por uma máquina fantástica, espécie de manancial dos “fastos” e das vozes do mundo, não são mudos. As coisas falam. Quando é ela a falar, as outras vozes emudecem ou tornam-se ininteligíveis. A linguagem das coisas cede à linguagem simbólica, aos signos humanos inteligíveis. Quanto aos signos visíveis, eles são matéria sem nome, feitos de **carne e luz**.

O texto dúplice é **voz** e é **silêncio**, voz humana onde ressoa o murmúrio dos objetos do mundo e silêncio desses outros objetos que são os signos impressos. O leitor, com a luz de seu olhar, ilumina seu ser sensível, feito tão-só de signos visíveis e silenciosos, enquanto ouve sua história. O texto é um jogo entre opacidade e transparência, uma oscilação entre o sensível e o inteligível. Na transparência dos signos, quando a luz esbate a opacidade, é possível ver o rosto mais íntimo da linguagem, sua verdade muda e que mesmo assim fala. A visão do não-dito, do indizível que fala, é a de uma verdade que aparece e se esconde, intermitente como uma cintilação. Apaga-se a visão e o que se vê então são sinais opacos, o sensível eclipsa o inteligível, mas num novo movimento levará de volta a ele: esse seria o duplo movimento da leitura, a oscilar entre o texto, enquanto conjunto de signos materiais, e seu sentido e daí para aquilo que pode ser apenas pressentido, o não-sentido do sentido.

Somente a linguagem, quando sobre ela é exercido um controle que a torna produtiva e multiplicadora do real, realiza a potência do *ver*. Ao final de sua formação Abel amplia e desenvolve as faculdades escópicas, chegando à visão **estereoscópica**, onde a visão dupla gera uma visão multiplicada. Se no real há uma multiplicidade de perspectivas em variação contínua, a fixação em uma perspectiva unificada significa estabilizar o caos, porque tentar ver o todo seria nada ver. Limitar o campo de visão é indispensável para que uma dobra interna da imagem amplie e

multiplique as coisas vistas. Mais um passo e é possível combinar a visão estereoscópica e a perspectiva **espacial** com uma visão esférica e a perspectiva **temporal**.

Um eu dessubjetivado torna-se um centro deslocável que se move por diversos segmentos temporais, com visão estereoscópica e prismática. Tal perspectiva institui, na verdade, uma não-perspectiva, pois o ponto de observação jamais se fixa. Os espelhos se multiplicam para captar a múltipla realidade. No seu **jogo de espelhos arbitrário**, o texto aspira se liberar da linearidade temporal da narrativa, interceptando cada presente como cruzamento de outros tempos, passados e futuros, como um ponto que modifica continuamente a configuração total dos acontecimentos.

O livro oferece muitas janelas, quadros, molduras, por onde se entrar; configura um edifício com variados acessos a diferentes tempos/espacos e transforma o olho do leitor nesse centro móvel e circulante. O quadrado aspira a ser círculo. O texto aspira a ser hipertexto. O leitor, ao entrar por cada uma dessas janelas, encontrará uma imagem refratada do mundo, a imagem desdobrada por um olhar dúplice (o olhar de Jano), a visão auto-reflexiva da ficção, que se vê no ato de ver. O livro assim simula uma percepção da vida que estaria toda contida num “agora”, instante vertiginoso em que se cruzam todos os tempos, ponto atual e movente de uma trama imponderável. A existência seria como um poliedro cujas faces proliferam à medida que se vive.

A terceira mulher cruza a perspectiva espacial que havia sido objeto de investigação do narrador na “fase Roos” com a perspectiva temporal da “fase Cecília”. Ambas são desdobradas, dúplices, pois colocam em jogo espacos e tempos reais e imaginados. Chega-se ao texto que se auto-reflete: nele as faces do poliedro da vida convivem com seus simulacros, se duplicam e trespassam, “umas em outras se refletem”. Ele contém a dupla afirmação paradoxal de vida e simulacro, de corpo e signo, de carne e verbo.

Conclusão: A Busca do Nome

Na dialética entre o visível e o dizível, os **dispositivos de mediação** agenciados na ficção instalam uma variabilidade de perspectiva em que o sujeito perde seu centro fixo, deixa de coincidir consigo mesmo e passa a ser uma “cápsula cava” e móvel. O poliedro figura uma nova síntese, movente e problematizada pelo olhar auto-reflexivo da ficção, onde a geometria do autor já assimilou as incongruências da vida temporal. A obra aceita o jogo que desestabiliza suas premissas, abre-se ao advento das conjunções excepcionais, a uma súbita **harmonia dos imponderáveis**, como a máquina de Julius Heckentorn.

A travessia **pelo** signo é também uma passagem **do** signo **ao** hieróglifo, ao Nome incógnito. O Nome permanece insondável, pois já não pertence à ordem do discurso, mas à dimensão de um **Ele** e de um **Tempo** não descritíveis pela linguagem. O signo, embora precário, embora ainda não-Nome, não é mais o signo esvaziado de uma linguagem adulterada e desgastada, mas o signo **vivo** que dá ao texto um corpo sensível, ressoante e erotizado.

Da perspectiva do Autor, encerrar na forma a infinitude da vida, realizando uma tensa articulação de contrários, é uma promessa de reconciliação. Sua criatura vai perseguir até o fim a cidade desenhada pelo cartógrafo, a totalidade prometida pela autonomia da arte. Busca-a nas terras da razão iluminista e ela lhe aparece, distante e inatingível, envolta em sua aura luminosa. Na volta para casa, a culpa antecipada diante do aniquilamento, previsto e secretamente desejado, da cidade concreta, imediata e familiar, mostra a difícil conciliação entre busca estética e caos e História, luz e trevas, razão e mito. Aí a obra é realizada no casamento alquímico entre os antagônicos, mas ela já nasce condenada. O encontro de uma linguagem contraditória e violenta, da ruptura e da negação, parece ser enfim a opção do escritor que rejeita então uma reconciliação interna da obra. Uma ordem realizada internamente, alheia à realidade da ideologia autoritária, seria a reprodução de sua ordem totalizadora. Na sua dupla face, entretanto, a linguagem cindida se reconcilia consigo mesma e do centro de seu ser nasce o magnífico pássaro Avalovara, uma flutuante “iluminura iluminada” que canta em duo com benigna voz humana. A morte e a vinda anacrônica da cidade pestilenta

seriam um castigo pelo desejo do paraíso, uma forma de expiar a culpa por essa busca sempre recomeçada por uma harmonia impossível? A relação entre a linguagem e a morte parece negar a possibilidade de reconstituição da unidade perdida. A linguagem, em última análise, é impotente contra o tempo e o imponderável que ele traz em seu bojo, o acaso que não pode ser reduzido à ordem do discurso. Redenção ou castigo? A ambivalência de sentido no final do romance é coerente com a idéia nele implícita de que a linguagem literária contém uma verdade que só pode ser enunciada através de uma dupla afirmação paradoxal.

Referências Bibliográficas

- [1] LINS, Osman. (1969) *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- [2] _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- [3] _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- [4] RICOEUR. Paul. (1975) *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

Autora

¹ **Inara RIBEIRO GOMES, Profa. Dra.,**
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (FAFICA)
E-mail: inaragomes@ig.com.br