

## ESPAÇO, TEMPO E LINGUAGEM EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS

Profa. Dra. Inara Ribeiro Gomes (FAFICA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo examina o procedimento alegórico de elaboração de uma teoria do signo poético inclusa no romance *Avalovara*. Todo voltado para a escrita literária, tornada meio e, ao mesmo tempo, objeto de descoberta, *Avalovara* mostra sua própria gênese na medida em que depende, para se formar, de uma sondagem progressiva do espaço, do tempo e da linguagem, enquanto elementos constituintes da ficção. No relato da formação do escritor, é possível identificar a realização de uma travessia pelo signo, que coloca em correspondência cada um dos componentes do signo linguístico com as etapas da aprendizagem literária, realizada em três etapas sucessivas. Das relações espaço/significante, tempo/referente, linguagem/significado emerge, mais do que uma poética particular, um consistente pensamento estético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria do signo poético, *Avalovara*, Osman Lins.

### Introdução

O romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), é um daqueles livros compostos para desafiar a exauribilidade de sua exegese e permanecem como provocação à decifração, por seu aspecto de charada, de enigmático caleidoscópio em que figuras e símbolos parecem se abrir indefinidamente às relações de semelhança e contraste, às permutas e analogias. Como o autor afirmou reiteradas vezes, o livro foi construído, em cada detalhe, tendo em vista o leitor, era uma aposta em sua disponibilidade para a arte da literatura, que Osman Lins sentia ameaçada e da qual se tornou um divulgador incansável.

Um possível caminho de leitura é tomá-lo por aquilo que indicou seu autor: uma alegoria do romance. Todo voltado para os problemas da escrita literária, que tanto é meio de sondagem quanto objeto de descoberta, ele testemunha um aprendizado, recuperando a temporalidade de uma experiência anterior ao texto ao mesmo tempo em que relata uma experiência inédita, cuja duração coincide com o tempo da escrita. Daí sua fisionomia de *summa* e de *ars poetica*, de síntese e exploração, de expressão e retorno auto-reflexivo sobre seus modos de elaboração poética.

Essa feição deriva diretamente do princípio criativo segundo o qual deve haver uma combinação entre um plano bem delimitado e o acolhimento da plasticidade dinâmica do gesto de escrever. Escrever, para Osman Lins, 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.

Em um livro anterior de Osman Lins, *Nove, novena* (1966), a crítica reconheceu o marco inaugurador da fase experimental do escritor, por suas inovações no desenho de personagens despersonalizadas, pela diluição da perspectiva, pelo trabalho com as vozes narrativas, como técnicas que, em conjunto, “desdramatizam” o mundo representado para melhor evidenciar a representação, valorizando o texto em si mesmo, como fato verbal. A partir daí, com a publicação de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1978), obras cuja matéria ficcional é o próprio texto enquanto espaço de experimentação, a prosa narrativa de Osman Lins vai ser incluída entre as modalidades de uma ficção genuinamente moderna, sobretudo pelo acentuado teor de auto-reflexão, apanágio

---

<sup>1</sup> Inara Ribeiro Gomes é doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); docente e coordenadora do Curso de Letras da FAFICA, de Caruaru; endereço eletrônico: inaragomes@ig.com.br.

de uma arte codificada, abstrata e não-representativa, que cobra uma apreensão sem trespasse direto à referencialidade.

O pendor teórico e crítico do autor 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*. A preeminência do texto enquanto espaço trabalhado artisticamente é traço fundamental dessa nova poética. Em *Avalovara*, essa nova práxis será objeto de uma reflexão metaliterária, o que significa dizer que o romance traz inclusive uma teoria da ficção.

No entanto, as teses estético-literárias que aí são enunciadas não estão dadas, em sua maior parte, de modo direto, mas através de uma mediação alegórica. Isso traz obstáculos à leitura, porque as alegorias são, neste caso, figuras opacas e ambíguas, que impedem uma interpretação unívoca. O caráter multiforme do texto dificulta uma apreensão unificada de seu material verbal, pela multiplicidade de imagens e associações simbólicas, que sobredeterminam os conteúdos, tornando indiscerníveis o real (o mundo de referência internamente construído) e o irreal, pela debilitação de nexos causais e dramáticos e pela presença de uma causalidade formal, articulada a partir de relações espaciais.

A seu modo, *Avalovara* insere-se na tradição do romance de formação, na medida em que narra o aprendizado de um escritor. De fato, em sua configuração fabular e temática, sugere a filiação ao *künstlerroman* (narrativa da evolução de um artista), aparentado do *bildungsroman* e das formas confessionais e autobiográficas, mas afasta-se consideravelmente desses gêneros, em suas formas convencionais, no tocante ao tratamento dado à narrativa.

Na sua concepção estrutural e tessitura verbal, aproxima-se daquilo que Northrop Frye denominou o “núcleo hipotético da literatura”, ou seja, o propriamente poético, onde ressalta o aspecto literal, no sentido de não imediatamente representativo, da narrativa – enquanto ordem de palavras – e do sentido – enquanto configuração de palavras (FRYE, 1957). Isso pode ser constatado pela presença de vários recursos expressivos mais próprios do verso poético do que da prosa: a medida imposta à narrativa (o sistema progressivo que define a ampliação regular da extensão dos capítulos, limitando o número de linhas de cada um); o ressaltado do estrato visual do texto; os arranjos sintáticos disjuntivos; a linguagem trabalhada na sua relação icônica com ações narradas e objetos descritos ou assumindo modulações líricas; a estrutura figurativa; a extravagante morfologia compósita das personagens, que reenvia constantemente ao seu caráter signico.

O entrelaçamento entre o ficcional e o poético cria um efeito fantástico, gerado pela tensão entre o literal e o figurado ou, ainda, entre o caráter representativo da ficção e o não-representativo da poesia. O fato de estarmos lendo um romance, que, na sua forma canônica, pauta-se pela plausibilidade, cria essa duplicidade de leitura, pois a convenção realista ainda atua no modo como lemos ficção, que depende de um suporte na realidade cotidiana e habitual. Não seria exatamente o efeito pretendido por Osman Lins quando diz que a arte do escritor consiste em atingir uma “tensão jamais estável entre a expressão e o significado”, uma “vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo” (LINS, 1974, p. 163)?

## 1 A armação espaço-temporal

Romance sobre a procura de uma concepção do romance, *Avalovara* mostra, através do percurso de vida de um personagem obsedado pela escrita, que a obra só existe potencialmente ao final desse trajeto, cujos passos descrevem os ritos necessários à sua gênese e definem os embasamentos estéticos que a tornam possível. Relato da busca de uma poética, *Avalovara* apresenta um paradoxo semelhante àquele que, guardadas as diferenças, Genette observa na *Recherche* de Proust, no fato de que “ela se apresenta ao mesmo tempo como obra e como tratamento da obra, como fim e como gênese, como procura do tempo perdido e como oferta do tempo recuperado”

(GENETTE, 1966, p. 62). Pode-se dizer igualmente que *Avalovara* se apresenta como procura do texto e como texto ofertado, fundando-se em grande medida sobre essa duplicidade.

Como faz parte da doutrina poética de Osman Lins essa idéia da coexistência entre uma programação ou estruturação prévia e a de uma relativa autonomia da escrita ou de uma estruturação pela redação, a totalidade do romance deverá ser, então, o resultado dessas estruturas em tensão, da dialética entre controles e cálculos e livre invenção (sobre a qual o escritor, em algumas entrevistas, formulou o símile dos “leões dentro da jaula”). Esse confronto entre o romance a ser escrito e aquele efetivamente escrito com fatos está encenado nas duas figuras de escritor que se apresentam no texto: o Autor e Abel, o personagem protagonista.

O Autor, que se apresenta como o artífice do livro, desenvolve a narrativa dentro dos limites coercitivos de uma rigorosa *ordo artificialis*. O texto é organizado conforme um padrão geométrico e verbal: o quadrado mágico, formado pelo palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, sobre o qual se assenta uma espiral. A figura fornece o diagrama do livro e também seus temas ou assuntos. Como o palíndromo é composto de oito diferentes letras, o livro é composto de oito “temas”, divididos em segmentos ou capítulos que seguem o traçado da espiral e aparecem e reaparecem conforme ele toca a letra correspondente a cada tema.

Imagem do livro, o desenho representa-o quanto ao seu arranjo espacial, o quadrado configurando seus limites e divisões internas, e quanto à linha temporal da leitura, pela disposição seqüencial das seções ou subdivisões e pelo ritmo de seus retornos. Mas também funciona como estrutura significativa, criando uma metáfora visual para as questões literárias e existenciais desenvolvidas no romance – a partir da idéia de uma tensão estabelecida entre o quadrado (estabilidade, limite, finitude) e a espiral (dinamismo, ilimitado, infinitude) –, e uma metáfora verbal para a tarefa do Autor, a partir do significado atribuído à frase palíndroma: “o Criador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. É diagrama e ideograma, pode-se dizer. Há também uma relação motivada entre a frase (significado verbal) e a imagem das figuras geométricas combinadas (significado não-verbal): a idéia de um universo criado e ordenado indicada na frase é análoga à idéia de universo derivada da imagem da espiral traçando uma órbita no espaço, na qual giram, em torno de um centro, os temas do livro.

O ícone que encabeça *Avalovara* é uma figura notável, menos por predispor, numa singular geometria, os conteúdos do livro, do que por colocar, no seu ponto de partida, uma reflexão, primordial para o texto, que não deixa de evocar a antiga e permanente questão do conflito entre ser e devir. O quadrado com suas letras pretende reter no seu espaço fechado a ordem do ser no movimento sem fim da espiral do tempo. A frase reversível, sempre idêntica a si mesma no seu movimento, é construto humano que aspira à permanência.

A esse tempo cósmico simbolizado pela espiral, que é promessa de continuidade nas flutuações da mudança, será contraposta a fragmentada e descontínua experiência temporal dos homens. É que o texto está regido, em seu funcionamento, por um outro modelo, contrapartida do modelo inicial: a precisa maquinaria de um relógio musical, calculada para conter o acaso. Ele marca as horas fazendo soar uma frase musical que raramente se apresenta íntegra, pois ela foi segmentada em grupos de notas que, soando a intervalos diferentes, desencontram-se entre si. No planejamento do sistema sonoro há, em princípio, um ponto de convergência, um momento determinado em que a seqüência das notas soará sem falhas. No entanto, uma parte delas foi acoplada a um dispositivo suplementar propositadamente impreciso, fabricado com um material sensível à ação da temperatura, o que indetermina para sempre aquele momento.

O mecanismo do carrilhão funciona, assim, como um jogo de armar onde o acidente é resultado de um cálculo. Ao contrário do quadrado mágico, no relógio, através do qual seu inventor desejava oferecer a imagem de um cosmos, as simetrias estão ocultas para o contemplador humano. Nesse cosmos não é possível prever os “eclipses” – imagem cósmica do alinhamento total das notas – porque a vida, “o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida” (LINS, 1973, 347) foi nele introduzida.

A ordem imponderável do maquinismo do relógio, ou melhor, a sua desordem premeditada, torna-o um “objeto enervante” para quem não conhece suas regras de construção, aludindo ao inacabamento ou abertura indefinida do texto. A frase musical incompleta e descontínua – “a melodia fraturada dentro da máquina” – assemelha-se à temporalidade fragmentada do grande sintagma narrativo, apresentado em momentos disjuntos e aparentemente incongruentes. Acena, assim, para o fato de que há, na narrativa, nexos ocultos, liames obscuros, e de que o leitor deverá reatar o *continuum* emaranhado no texto.

O leitor poderá tentar alternativas diferenciadas de leitura já que a organização do livro permite escolhas que não obedeçam à ordem seqüencial das páginas. Optando pela leitura de uma linha narrativa completa a cada vez, poderá encontrar, em maior ou menor grau, dependendo da linha escolhida, uma articulação lógica e temporal entre as seqüências. Mas esse leque de opções não é dado *a priori* e dependerá em todo caso de uma iniciativa. Tratando-se de um leitor com maior tolerância à descontinuidade, este, mesmo depois de perceber que existem alternativas, permanecerá ao sabor do fluxo textual, talvez na expectativa de descobrir conexões que outra ordem de leitura não evidenciaria. O texto prevê, em sua estrutura, não propriamente alternativas na ordem da leitura; provoca a necessidade de tentar várias ordens, obriga a uma leitura múltipla.

*Avalovara* não é um espelho estilizado, desordem e fratura. O leitor sabe, desde o início, que há um modelo que preside a ordenação e a medida de suas partes. Entretanto, tal modelo e a proposição que o acompanha, a de que o livro é executado com precisão, cálculo e controle, não oferecem um princípio de inteligibilidade. Compreende-se a arbitrariedade do dispositivo e mesmo sua significação, mas não sua funcionalidade: dispositivo precisamente concebido para gerar a desordem e a dispersão? O jogo que o livro propõe não é um jogo caprichoso ou anódino: ao avançar na malha de linhas que se complexificam progressivamente, o leitor vai percebendo que há uma perfeita homologia entre a sua própria busca por significação e ordenamento e a aventura do herói. Há nele uma concepção de causalidade que postula a via de um “terceiro elemento” para a antinomia entre acaso e necessidade, que os unifique numa “harmonia dos imponderáveis”. Entender a natureza do caos e desvelar invisíveis leis que permitam conjugar os fragmentos dispersos da experiência é uma questão suscitada tanto para o contemplador do relógio/cosmo quanto para o contemplador da obra/cosmo.

Duas sintaxes se cruzam e contrapõem dentro de *Avalovara*: a primeira é regida pela ordem precisa e inexorável do autor geômetra; na segunda, a concorrência do aleatório não extingue o ordenamento, mas o torna imponderável. A narrativa simula a trama da existência, a teia incommensurável dos elementos cuja combinatória pode, num momento indefinível e por “uma feliz conjugação de circunstâncias”, dar nascimento a uma forma nova. O encontro “prodigioso” de fragmentos à deriva depende, em última instância, do acaso, dos acidentes, dos erros, ou está desde sempre determinado? A obra de arte, em sua busca de perfeição, pode triunfar sobre a contingência? São questões onipresentes no romance, cuja virtude é tê-las traduzido em forma, numa armação oscilante entre ordenação e desordem.

## 2 A metáfora do nome

A história de Abel, uma história de buscas e encontros, é desenvolvida em três fases nas quais se cumprem os ritos de iniciação do escritor. O relato de uma experiência iniciatória está delineado na sucessão de segregação, morte e apoteose do herói.

Na primeira etapa, o personagem de vinte e sete anos viaja pela Europa, guiado por um vago projeto literário. O visionário Abel é o peregrino em busca da Cidade de Ouro, a cidade de eterna beleza da arte. Mas esta, tal qual a baleia branca do capitão Ahab, com quem por vezes se compara, nega-se à captura, se desloca e se altera. Nessas buscas, em que se mesclam cidades verdadeiras e cidades sonhadas, ele conhece alguns de seus monumentos e edificações, em seus

traçados, cores e luminosidades, sem chegar a verdadeiramente a habitá-las e povoá-las, pois as percebe, em suas visões, sempre vazias de seres humanos.

Os habitantes de sua ficção, Abel, já então com trinta e dois anos, vai encontrá-los 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 de seres anônimos, com os quais experimenta uma interação inédita. A comunhão perfeita será interrompida pela queda do herói em seu confronto com a morte.

Um terceiro Abel, então com trinta e seis anos, parte para o sul do Brasil, onde se dá a prova definitiva, o encontro do escritor com a palavra, 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 onde se cruzam e combinam as experiências anteriores. O percurso de amadurecimento do escritor dirigiu-se das construções vazias do espírito para sua imersão na realidade, mas a cidade onírica continua a obsedá-lo; o terceiro momento parece realizar então, em princípio, uma síntese dos outros dois.

Essa paráfrase mínima já é uma tradução, pois indica um sentido segundo da narrativa alegórica. No texto, em sua efetividade discursiva e significativa, o processo de formação do personagem-escritor transcorre menos pela via intelectual do que pelo relacionamento amoroso com três mulheres cujos corpos são a projeção material e fantástica de suas experiências abstratas e espirituais: a primeira, a européia Anneliese Roos, é uma espécie de mosaico de cidades; a segunda, a nordestina Cecília, é uma hermafrodita em cujo corpo transitam seres humanos; a terceira, de nome desconhecido e indicada pelo sinal gráfico ☿, possui um corpo duplo que emite vozes inumeráveis e exibe indecifráveis inscrições em sua superfície. Ela também é descrita como a soma das duas anteriores.

Percebe-se uma perfeita correspondência com os elementos que constituem a figura matriz do romance: a primeira está relacionada ao espaço (quadrado), a segunda ao tempo (espiral), a terceira à linguagem (palíndromo). Note-se que a disposição horizontal dos elementos da figura conforma a trama, harmonizando-se sucessão temporal e justaposição espacial. Problemas literários relativos à construção do espaço ficcional, ao tempo das histórias humanas e à duplicidade da linguagem poética são personificados nessas mulheres que, oscilando entre seres corpóreos e imagens sonhadas, constituem uma espécie de campo experimental para o escritor aprendiz nas suas pesquisas sobre a arte de compor narrativas.

A história de Abel é narrada a partir de um núcleo básico que constitui o *hic et nunc* do romance, o último encontro entre o protagonista e a terceira mulher. Os dois entram na sala de um apartamento em São Paulo, pouco antes das quatro horas de uma tarde de novembro do ano de 1966 e iniciam um ritual erótico que se prolonga até as cinco horas, quando são assassinados a tiros pelo militar Olavo Hayano, marido de ☿. Os dois momentos extremos do encontro correspondem exatamente ao início e ao fim do romance. Reproduz-se no cenário do encontro, como num jogo de espelhos, os elementos que compõem o diagrama: o espaço/quadrado é a sala, ou mais particularmente o tapete sobre o qual os dois personagens se amam; o tempo é marcado pelo misterioso relógio com o dispositivo musical; o terceiro elemento, a palavra, está encarnado no próprio corpo da mulher.

Osman Lins constrói um sistema de imagens que, interligadas, tendem a formar uma única figura, uma grande metáfora, reenviadora, nos seus diversos avatares, à figura fundadora do palíndromo atravessado pela espiral. Mas o romance é também a história da busca dessa metáfora que lhe dá existência. O antigo poema moralizante, que o Autor afirma imitar “ponto por ponto” na elaboração de seu livro, apresentaria oito temas místicos, cada qual relacionado a uma das letras do palíndromo. Após ter feito essa afirmação, o Autor fornece a seguinte relação:

A é a Cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o

eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N representa a comunhão dos homens e das coisas (LINS, 1973, p. 96).

Ora, se atentarmos para o número de itens, verificamos que, diferentemente do que foi anunciado imediatamente antes da enumeração, a lista relaciona apenas sete letras e seus respectivos significados. A letra omitida é o S e corresponde à parte do livro designada “A espiral e o quadrado”, justamente a que estamos lendo, a que trata da gênese e organização do livro. Por que seu significado arquetípico foi propositadamente ocultado? Por um jogo malicioso do Autor? O leitor advertido deverá procurar o tema oculto. Ele será revelado no capítulo A19, quando Abel relata a Anneliese Roos a descoberta casual de um velho manuscrito, a versão grega do poema dedicado ao Unicórnio, na “Biblioteca Marciana” de Veneza, acrescentando que “a busca do Nome” é um de seus temas.

A expressão deve ser relacionada ao “tema central” do livro que Abel pretende escrever: “o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (LINS, 1973, p. 179). Pois esse “modo” não seria justamente a nomeação poética que instaura “novas relações” entre os objetos, transpondo-os a um outro nível de existência? A busca da Cidade converte-se, no transcorrer do romance, na busca de um nome que a designe, que a faça existir e perdurar, e por fim na busca do nome secreto de  $\Psi$ , cuja descoberta, no final do romance, coincide com o centro N do diagrama. Mas ele não é nunca revelado ao leitor, que terá que encontrar por tentativas, e por um imperativo de leitura, um equivalente sonoro para o sinal gráfico.

O signo gráfico que identifica a heroína não é meramente um sinal, mas funciona como cifra que remete a inumeráveis significados ocultos por trás da aparência finita do significante, como nos sinais herméticos dos esoteristas. O nome cifrado é coerente com a natureza essencial da personagem, com sua substância poética. Seu corpo é comparado a uma escrita antiga e até então não decifrada pelos arqueólogos. Trata-se de um texto grafado em forma de espiral sobre um suporte circular, conhecido como disco de Festo, de modo que “o texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas” (LINS, 1973, p. 317). Pelo efeito de reduplicação da imagem espiralada do livro no disco, pelo jogo de semelhanças, acabam por confundir-se o corpo de  $\Psi$  e o “corpo textual” do romance.

Um dos elementos comuns aos termos da equivalência texto/disco/corpo da mulher é a noção de centro; ele constitui uma espécie de foco de irradiação de sentido que, atingido, passa a iluminar o todo; é lugar de revelação e termo da busca de Abel: “Domina-me a convicção de que, no centro de seu corpo, imagem de uma escrita esquecida – esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação –, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto.” (LINS, 1973, p. 326). O sentido de revelação que o centro guarda não é o de uma verdade última e definitiva; ao contrário, segundo o narrador, é por “uma afortunada ignorância” que se desconhece a escrita do disco de Festo e graças a ela se pode ver e ouvir uma outra espécie de verdade, “onívoca, prismática”. O corpo da personagem duas vezes nascida carrega por dentro uma segunda mulher, aprisionada e inacessível, como uma realidade segunda, muda e invisível.

No encontro amoroso, com a chave do nome enfim revelado, Abel atinge o centro indecifrável do corpo de  $\Psi$ , que libera uma profusão de signos incompreensíveis e caóticos. O centro, com seu valor simbólico de foco de oposição dinâmica entre caos e cosmo organizado, detém o princípio (e o fim do romance é o encontro de um Éden primordial) onde tudo sempre recomeça. Abel encontra no corpo da amante um profano *axis mundi*, um microcosmo onde se condensam, como caos fecundador, virtualidades inesgotáveis da nomeação poética. O centro e fim do romance, com a morte nos protagonistas coincidindo com o gozo sexual, é também um início, uma reversibilidade correspondente à do palíndromo e à da espiral.

### 3 O trajeto pelo signo

O tema da formação do escritor havia sido tratado por Osman Lins no livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* (1969). Aí, ele defende a idéia de que para chegar ao ponto de mediação tensa entre palavra e referência, marca da “verdadeira obra literária”, o escritor atravessa, necessariamente, estágios de criação em que aparece como principal variável a atividade da imaginação.

Todos os que nos aventuramos ao romance, é certo, fomos tentados a tirar do nada nossas primeiras obras, embora alguma coisa do vivido nelas se inoculasse. Demos um passo à frente ao vermos na imaginação uma atividade relacionada com a memória. Mais ainda avançamos ao verificarmos que a conexão entre a nossa experiência e o que escrevemos deve ser idêntica à existente entre um vegetal e tudo de que é feito: terra, chuvas, ar, dias de sol, noite, vermes, tempo e ventanias (LINS, 1974, p. 163).

No processo de educação da imaginação, ela deve assimilar gradativamente os materiais do vivido e do mundo sensível. De uma imaginação pura, passa-se a uma imaginação nutrida pela memória e daí para uma imaginação que poderíamos designar por “cósmica”. Assim, na fase da “procura desnorreada”, a cidade onírica que o artista aspira construir ainda carece de envergadura vital, pois se ele ouve um chamado das “trevas do incriado”, ainda não há nem pode haver, no escritor imaturo, a vivência necessária a uma visão global do mundo e da existência; a fase “intermediária” demarca um ponto de resolução, quando o escritor chega a uma espécie de núcleo de onde se irradia sua singularidade, um modo próprio de ver e dizer ainda não totalmente conscientizado; a fase “do encontro e da harmonia” seria a conseqüente realização de um domínio sobre as faculdades criativas e de percepção do real.

Sucedem-se, em *Avalovara*, a perseguição por uma cidade de sonho, produto de uma “prospecção no vazio”, o retorno a uma fonte de memória cultural e individual e, concluindo a última etapa, a chegada ao paraíso onde se encontram mundo e linguagem, onde as coisas do mundo estão à espera de nomeação. O eixo narrativo do romance delineia um percurso que se distende entre o significante e o significado, delimitando o espaço verbal da obra. A trajetória do personagem-escritor, na sua pesquisa da ficção, realiza um trajeto pelo signo, no qual cada um dos termos da tríade significante/referente/significado está relacionado a uma experiência literária diferente. Podem-se associar as três fases aos três termos do signo, obtendo-se a equivalência entre imaginação pura e significante, memória e referente, imaginação cósmica e palavra-significação. Por outro lado, cada uma dessas fases está relacionada, respectivamente, ao espaço, ao tempo e à linguagem, que se sucedem como objeto de investigação do escritor em formação.

A européia Anneliese Roos, composta de “espaços construídos”, é a intersecção não só das cidades européias reais, mas também das que existem na imaginação do herói. Domina esse tema o símbolo da Cidade, a utopia estética vislumbrada por Abel na forma de uma aparição imaterial e transparente, quando ele era adolescente. Dotá-la de características materiais, de uma visibilidade plástica e ornamental e de uma arquitetura, é o objetivo do herói em suas andanças pelas cidades européias, realizadas “de fato” ou realizadas através de suas investidas amorosas ao inexpugnável corpo de Roos.

Encontrar a Cidade – quer dizer, nomeá-la, dar-lhe existência através das palavras – equivaleria a realizar a união concreta entre

a expressão e seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* –, as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra *vinho*, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver (LINS, 1973, p. 93, grifos do autor).

O significado se constitui pelo encontro entre um signo ainda puramente material e o referente (o vinho que embriaga). A combinação entre elementos esparsos e não-significativos (as letras) numa nova forma significativa (a palavra) não é suficiente para nomear o mundo. É necessário que este, enquanto objeto nomeado, esteja materialmente presente: a palavra não é entidade puramente mental e abstrata, pois nela devem estar contidos “os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver”. Esse é o primeiro esboço de um “caminho semiótico”, que projeta um roteiro de pesquisa da linguagem ficcional a partir de sua dimensão expressiva.

Roos é, para Abel, um signo que não se corporifica (pois seu corpo permanece desconhecido para ele), ou seja, um ainda-não-signo. É uma forma fugidia, um texto futuro, pois nesta fase Abel ainda não encontrou “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, impotência que se concretiza na impossibilidade de conquistar de Roos, sempre refratária.

Nas suas andanças, ele tenta se apropriar de valores estéticos ligados às artes visuais, à pintura e à arquitetura. O corpo de Roos aparece como depositário de certas manifestações sensíveis do abstrato e ainda informe objeto perseguido: luminosa, dúbia, desequilibrada em sua “absoluta simetria”, pois sua esquiva funciona como uma linha de fuga dos arranjos simétricos. A concepção arquitetônica do texto literário funda-se aqui na idéia de que a ficção deve instalar um espaço de ambigüidade e de equilíbrio assimétrico, compondo uma “geometria” que se mescla com o “inalcançável” (LINS, 1973, p. 153), com o que foge, furtando-se à captura, com o que não se deixa aprisionar em esquemas rígidos.

Na narrativa das relações de Abel com a hermafrodita Cecília, encontramos o segundo elemento, situado a meio caminho entre o signo material e o conceito, e envolvido por eles: a coisa em si, o referente da ficção. Aqui, a pesquisa do herói direciona-se para o acontecimento, os homens e seus dramas, transita da forma perene para os perecíveis destinos humanos. Enquanto Roos associa-se ao espaço, Cecília está ligada à experiência da memória, do tempo e da consequência inelutável de seu transcorrer: a morte. Cecília vai morrer, anuncia o narrador. E com ela toda uma concepção de vida e de arte literária.

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, o caos e o acaso. A fase “regional” do aprendizado, ao realizar um retorno à vida, tentando suspender a perseguição obsessiva à forma purificada de seus detritos, será a tentativa de forjar uma unidade a partir da realidade caótica e da ação dissolvente do tempo.

Cecília é definida como “simulacro 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 de Cecília, vai ressurgir um passado vivificado, inserido no tecido do presente. Cecília é “uma metáfora imperfeita e viva da Memória” (LINS, 1973, p. 286). Assim, ela 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”. De modo que o narrador pergunta-se se o corpo de Cecília guarda as essências ou as cópias dos habitantes do Recife: transeuntes pobres, vendedores de peixe, prostitutas, mendigos, a população dos mocambos.

O projeto impossível de Abel, nessa etapa, 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, a começar por sua própria família, com as vidas tortas e degradadas e os talentos desperdiçados dos irmãos, Cecília representa um projeto de restauração, de uma narrativa que realize a “nostalgia do Jardim”, que produza uma nova ordem das ruínas da realidade.

Por um lado, a dupla sexualidade de Cecília é condizente com o fato de que ela representa a humanidade, ao menos uma certa parcela da humanidade que Abel, amando-a, deseja conhecer.



Por outro lado, sua androginia, cercando-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.

Assim, ao ter acesso à intimidade de Cecília, a pesquisa do narrador passa do mundo visível ao mundo oculto do hermetismo, manancial das metáforas e símbolos para sua cosmogonia. Aparece nessa parte do romance um conjunto de símbolos esotéricos oriundos da filosofia alquímica e da cosmogonia hermética: o dualismo sexual, o fogo, os leões e os metais, são os principais símbolos associados à figura de Cecília. Marcam o trânsito da luz e do logos (a Europa Roos) para a “luz violenta” do extra-racional e do mito associados à fase regional do escritor.

As contraditórias aspirações estéticas de Abel estão encarnadas na beleza clássica e distanciadamente pura de Roos e na força telúrica e acolhedoramente humana de Cecília. Em Roos, encontra-se o anseio por uma luminosa cidade do artifício e em Cecília, o anseio de conexão à comunidade e à realidade. O primeiro amor, não realizado, contém a promessa de uma plenitude contra a existência temporal, entrevista na despovoada cidade quimérica. O segundo realiza uma plenitude no tempo e está fadado à destruição.

A terceira mulher, combinação tensa desses apelos conflitantes, realiza a difícil síntese entre arte e vida. A sua peculiar e tortuosa “biografia” desenha uma figura, a princípio, difícil de designar: espécie de criança autista, não fala até os nove anos, quando, após uma queda no poço do elevador, “renasce” através da aquisição da linguagem; mas a linguagem, nela, tem vida própria, é indomável e excessiva, diz mais do que ela pode saber e compreender. Ela tem, então, a visão de uma imensa máquina que mói e derrama sobre seu corpo, triturados, os anais do universo, a gigantesca massa de eventos e processos, não só do mundo visível, mas do imaginado e do inimaginável. Nesse momento, seu corpo começa a emitir um vozerio incompreensível e inscrições sígnicas, criptogramas, hieróglifos, indecifráveis e intermitentes, surgem em sua pele. O desenho, então, esboça-se mais ou menos nítido: pode-se considerar a personagem como a *prima materia* do escritor, a matéria poética composta das palavras e da realidade familiares reduzidas a cacos. O objeto artístico existe na medida em que desrealiza o mundo das coisas e a linguagem estabelecida e gera combinações próprias.

Centro ilegível da narrativa, ela é a virtualidade de uma nomeação indireta e oblíqua, fornecendo ao escritor uma metáfora de seu nome incógnito. A metáfora final realiza uma unificação tensa dos opostos – ordem e desordem, geometria e desequilíbrio, razão e mito, tempo e eternidade, texto e mundo, palavra e coisa –, mas não totaliza a obra: o mundo da vida transcende a forma do artista. A aventura do herói em sua demanda do Texto, em sua perseguição à Palavra, culmina no ponto que figura o epicentro do romance e seu final, sua meta: o encontro do escritor com o ser-duplo da palavra, a mulher que é ambivalentemente “carne e verbo” e assim concretiza a idéia de “uma vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo”.

## Conclusão

Obra de surpreendente arquitetura no seu inesgotável jogo de correspondências, duplicidades e reversibilidades internas, *Avalovara* é, sobretudo, uma longa meditação sobre a natureza da linguagem ficcional e da metáfora poética. Nela se podem encontrar reflexões sobre o olhar e a perspectiva, o signo e a representação, sobre a relação entre a imagem e a palavra, o ver o dizer, literatura e conhecimento, sobre a leitura. Mas é justamente no seu fazer que reside sua maior virtude, no fato de que ela se mostra como ato e como produção e nasce de si própria, uma vez que ela não se dá como o resultado de um ato criativo, mas constitui sua atualização.

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 e dos problemas do espaço e do tempo. A metáfora poética é princípio e meta, instrumento de descoberta e

fim procurado. Através do percurso total do escritor, da confluência de suas experiências estéticas e vitais, Osman Lins oferece-nos não só uma teoria da criação ficcional, mas um posicionamento diante da literatura e do mundo.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.  
GENETTE, Gérard. Proust palimpsesto. In: Id. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1966.  
LINS, Osman. (1969) *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.  
LINS, Osman. (1966) *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.  
LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.